







KUNST UND KUNSTHANDWERK



MONATSSCHRIFT · DES · K. K. ÖSTERR. MUSEUMS · FUER · KUNST · UND · INDUSTRIE. HERAUSGEGEBEN · UND · REDIGIRT · VON A. VON · SCALA.

H. L.

VERLAG VON ARTARIA & Co. IN WIEN.

X. JAHRG. 1907.

INHALTSVERZEICHNIS

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI

KLEINE NACHRICHTEN

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

ABBILDUNGEN

TAFELN

ABBILDUNGEN IM TEXTE

burg 413; Sechsseitige Schraubenflasche, bezeichnet 1720, Museum Linz 414; Runde Flasche mit Initialen des Malergesellen Lorenz Schrock, 1758, Museum Linz 414; Runde Flasche mit Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit, XVIII. Jahrhundert, Museum Salzburg 415; Kanne mit Jagdszenen, 1725, Museum Linz 416; Doppelmeßkrug mit der heiligen Anna Maria das Lesen lernend, XVIII. Jahrhundert, Museum Salzburg 416; Großer Pokal, 1757, Museum Linz 417; Meßkrug mit Figur des heiligen Sebastian, 1754, Sammlung Viktor Miller v. Aichholz 417; Teller mit Schäferszene in Buntmalerei, nach 1750, Museum Linz 418; Teller mit Blaumalerei, nach 1750, 418, 419; Runde Schraubenflasche mit Blaumalerei, um 1750, 419; Gedeckelte Terrine mit Reliefauflagen, 1749, Museum Linz 420; Weihwasserbecken mit Pietà in Hochrelief, vor 1750, Museum Linz 420; Weihbrunngefäß in Herzform, um 1750, Museum Linz 421; Krug, um 1750, 421; Salzfäßchen in Gestalt einer Bäuerin, um 1750, Museum Salzburg 422; Buntbemalte Figur eines Kretins, Museum für österreichische Volkskunde 422; Teller mit Schäfer, um 1760, 423; Große Schüssel mit der heiligen Dreifaltigkeit, 1780, 424; Teller mit Füllhorn, um 1760, 424; Schüssel mit der Halbfigur Christi, um 1780, 425; Teller mit Falke, um 1770, 425; Meßkrug mit der heiligen Familie, um 1770, 426; Krug mit den Evangelisten, 1777, 426; Meßkrug mit der heiligen Katharina, um 1780, 427; Krug mit der Ansicht der beiden Schlösser Ort am Traunsee, um 1790, 427; Großer Humpen mit Bauernbrustbildern, um 1780, 428; Humpen mit der Ansicht des Traunsees, bezeichnet 1792, 428; Humpen mit Medaillons, um 1825 429; Humpen, gemalt von Triesberger, 1846, 429; Humpen mit Kahnfahrt, 1798, 430; Humpen mit Salzablieferung vor dem Gmundener Rathaus, gemalt 1847 von Triesberger 431; Humpen mit Darstellung eines Warentransportes auf der Traun, gemalt 1847 von Triesberger 431; Zinnblattschablone zum Konturieren der auf der Krugwandung beabsichtigten Malerei 432; Vorlagenblätter für die Gmundener Hafnermalergesellen 433; Jardinière, entworfen von A. Gerhardt, ausgeführt bei Leop. Schleiß in Gmunden 436; Gmundener Salzträger, modelliert von A. Gerhardt, in Steingut ausgeführt bei Schleiß 436; Vase, stilisierter Kieferndekor, entworfen und ausgeführt von Franz Schleiß II. 437; Ruhende Dogge, Gmundener Fayence von Franz Schleiß II. 437. Dekoration in Fayencemosaik aus der Medresse des Karatai in Konia 1251 512; Maurisch-italienischer Majolikateller mit Darstellung einer Antilope, XV. Jahrhundert, Sammlungen Graf Wilczek 653. Gegenstände aus der keramischen Ausstellung in Newyork 1907: Arbeiten von Mary Hicks, Karoline Hoffmann, Mrs. Prochor und Miß Christianson 660; Vase, dekoriert von Miß Bessie Mason 661; Gefäße, modelliert von Elisabeth R. Hardenbergh 662; Vasen von Fred Walrath 663; Trinkkrüge, dekoriert von M. Robinson und M. L. Benson 664; Vasen aus dem New Comb College für Frauen 665, 666; Fayencekrug 666; Tafelgeschirr, dekoriert von den Damen des New Comb College 667.

KORBFLECHTEREI. Flechtarbeiten nach Indianermotiven auf der Ausstellung der Society of Arts and Crafts in Boston 674.

KUPFERARBEITEN. Küchenform aus getriebenem Kupfer mit Darstellung eines Landsknechtes 7. Kupfergefäß für heißes Wasser, XVI. Jahrhundert 8. Küchenform in Gestalt der sagenhaften Seeschlange, getrieben 12.

MALEREI. Sienesisches Gemälde. Bischof am Schreibpult, Mitte des XV. Jahrhunderts 160. Der heilige Hieronymus am Schreibpult, oberdeutsch oder französisch, XV. Jahrhundert 161. Neuerworbene Gemälde des Hofmuseums in Wien: A. v. Pettenkofen, Russisches Biwak 252; Karl Schindler, Rekrutierung 253; Peter Fendi, Die Neugierige 254; Der Sämann 255; Friedrich Gauermann, Die Pferdeschwemme 256; Rudolf von Alt, Göttschachbach, Aquarell 257. Porträt des Josef Triesberger 1819—1893. Hafnermaler in der Werkstätte Schleiß 434. Porträt des Hafnermeisters Franz Schleiß I., 1813—87, von 1864—82 Bürgermeister der Stadt Gmunden 434. Tonwarenfabrikant Leopold Schleiß der letzte Erzeuger von Gmundener Bauernmajoliken 435. Abendmahlsfeier, Gemälde eines oberdeutschen Meisters um 1500, 560. Florentiner Gemälde. Ende des XV. Jahrhunderts mit Darstellung aus der Legende des heiligen Nikolaus 565. Gemälde mit Darstellung der mystischen Einhornjagd, nach einem Gemälde in der Bibliothek zu Weimar 650; Rückseite



ILLUSTRATIONSPROBE AUS DEM GOETHE-KALENDER

VERLAG VON M. MUNK, WIEN



HERD- UND KÜCHENGERÄTE AUF DER BURG KREUZENSTEIN VON ALFRED VON WALCHER-MOLTHEIN-WIEN



S sind kaum 30 Jahre her, daß Museen mit der Anlage mittelalterlicher oder zum mindesten älterer Küchen und dem Sammeln zugehöriger Einrichtungen begonnen haben und so kulturgeschichtliches Material festzuhalten suchten. Die Unterschätzung der Bedeutung unseres wichtigsten Hausrats und auch Raummangel mögen früher bestimmend gewesen sein, Gegenstände ohne oder mit nur geringem Kunstwert von der Erwerbung auszuschließen. So beschränkte man sich auf die Einstellung älterer Puppenhäuser, deren Küchen immerhin einiges ethnographisches Interesse boten.

Früher, als sich Institute dazu entschlossen haben, hat Graf Wilczek altes Herd- und Küchengerät gesammelt und die im Laufe von fünfzig Jahren gemachten Erwerbungen nunmehr in der Küche der Burg Kreuzenstein vereinigt. Es sind Objekte von bemerkenswerten, teils seltenen Formen oder solche, bei deren Herstellung künstlerisches Empfinden mitgewirkt hat und die daher Zeugen unserer älteren Volkskunst sind. Daneben finden sich auch zahlreiche Arbeiten zünftiger Handwerker, wie der Beckenschläger, Zinngießer, Kupferschmiede und Hafner, die selbst gewöhnlichste Geräte in irgend einer Weise ausgestattet haben, um sie dem Eigentümer wohlgefälliger erscheinen zu lassen.

Die Küche bietet eine Fülle des Sehenswerten. Die ganze Anlage des Raumes mit seinen Nebenkammern, die Art der Aufstellung der Geräte entspricht älteren Zeiten; das Inventar der Küche dem Besitzstand des XV. Jahrhunderts mit dem Zuwachs, den sie naturgemäß im Laufe der Zeiten erhalten mußte. Mit 1645, dem Jahre, in welchem die Burg von den Schweden gesprengt wurde, ist die Grenze gedacht. Geräte, deren Material Jahrhunderte der Zerstörung trotzen konnte, wie Feuerböcke, Bronzekessel etc., sind daher zum Teil noch romanisch.

Mehr hat uns die Gotik erhalten und was aus gleichen Gründen nur kurze Zeit seinen Zweck erfüllen konnte und rasch verfiel, mußte im beginnenden XVII. Jahrhundert ersetzt werden. So erhalten wir auch in dieser Hinsicht ein der Wahrheit vollkommen entsprechendes Bild.

Aus dem innern Burghof führt eine steile Steintreppe in die ein Geschoß tiefer liegende Küche. Das notwendigste Licht erhält sie durch mehrere schmale Fensteröffnungen auf der Seite des Zwingers. An dieser Wand befindet sich der große gemauerte Herd mit weitem, von zwei Holzsäulen getragenem Rauchmantel, der sogenannten „Kutten“ und steinernem Schlot.

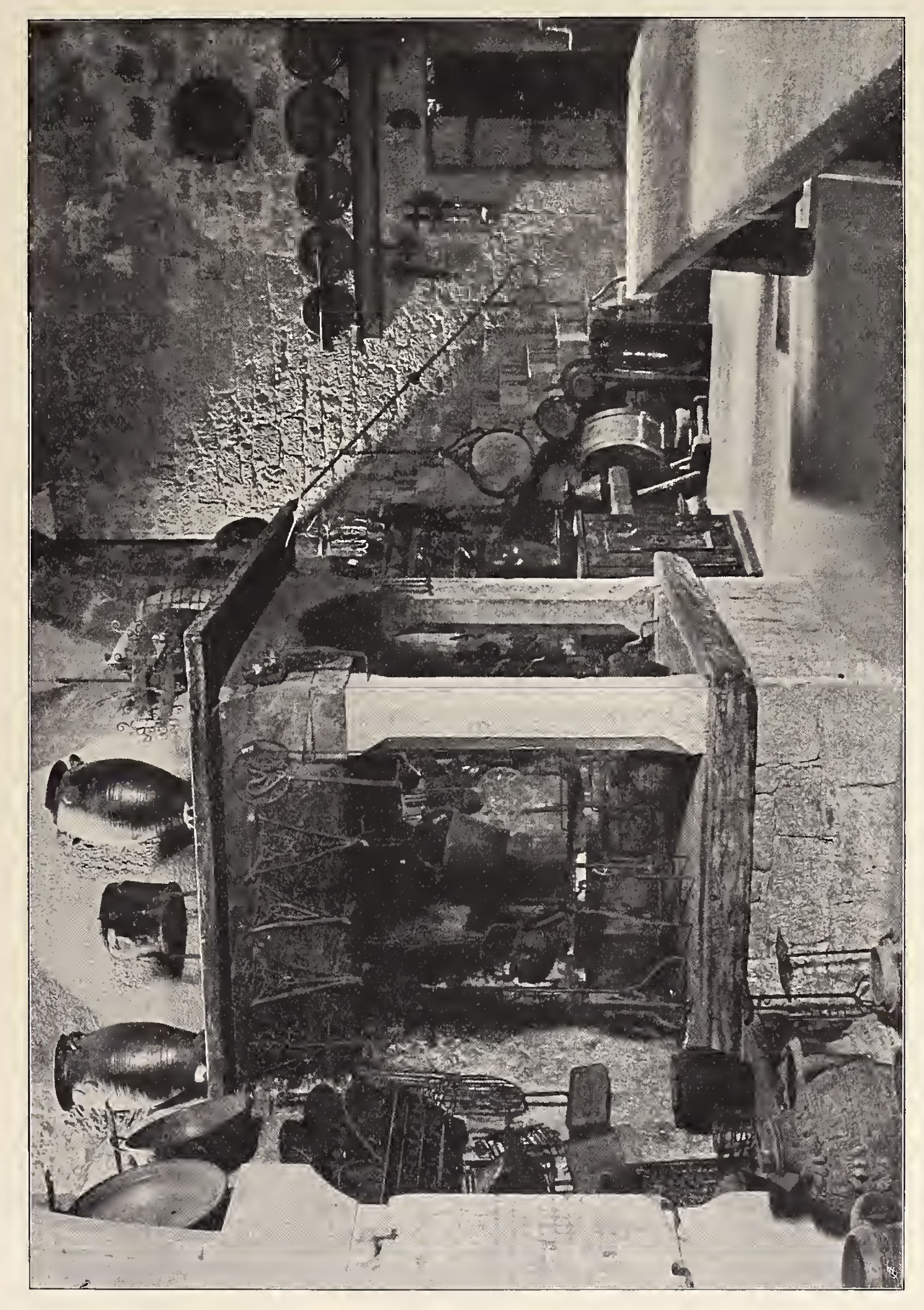
Zahlreiches Eisengerät steht auf der Herdplatte. Der Feuerbock dient zum Auflegen des Holzes. Er heißt auch „Brantert", „Brandeisen", „Brandruthe" oder „Brandreide". Ein Exemplar trägt auf hoher Stange einen Korb aus Eisenstäben zur Aufnahme eines Tongefäßes und zum Warmhalten von Getränken, hauptsächlich Warmbier, das neben gewürztem Wein, wie Claret, Lautertrank oder Moraz gerne als Schlaftrunk genommen wurde. Man schickte einem Gaste den Schlaftrunk auf seine Kemenate, wenn man glaubte, daß er sich bereits zu Bette gelegt habe. Ein ganzes System von Bratspießen mit tönernen Bratspießlagern und eisernen Bratspießständern bildet die weitere Ausrüstung des Herdes. Wir sehen größere und kleinere Spieße, auch solche von besonders feiner Ausführung, nicht stärker als eine Nadel, damit das zarte Federwild nicht verletzt werde. „Vöglspislein gar kleine" nennt sie im Jahre 1596 das Inventar des Schlosses Mühlhausen an der Rab im Nachlaß Hans Jakob Falbenhaupts. Kleine Vögel kamen mit diesen Spießen auf den Tisch. Zur Aufnahme des beim Braten am Spieß herabrinnenden Fettes und ausquellenden Saftes dienen Bratpfannen, zum Übergießen des Wildes „Faimblöffel". Das mühsame Wenden der Bratspieße führte im XVII. Jahrhundert zur Anbringung eines Räderwerkes und der nun in dieser Weise wie ein Uhrwerk arbeitende Apparat erhielt nun die Bezeichnung „Pratter" oder „Pretter". Solcher Bratmaschinen sind mehrere vorhanden, darunter das einzige erhaltene Exemplar eines Windpraters, bei welchem blecherne Flügel vermittels des in den Schornstein aufsteigenden Dampfes und Rauches bewegt wurden und hiedurch das Räderwerk umwälzten.

Als Bratspießständer adaptierter Feuerbock mit Eisenkorb

Weiteres Herdgerät sind der Rost — entweder von viereckiger oder von runder Form oder als Doppelrost zum Rösten der Fische —, die Glutpfanne, Ofengabel, Feuerzange, der Pfannknecht, Dreifuß und die Ofenkrucke, deren Bestimmung in Hans Folzens Meistergesang von allerlei Hausrat mit den Worten gekennzeichnet

Ständer mit verstellbaren Bratspießlagern

wird: „da mit mons feir zusammen ruck". War am Herd nichts mehr zu tun, so deckte man das offene Feuer oder die glimmende Asche mit einem Sturz, „Feuerstulp" oder „Prenhut", damit sie nicht durch Zugluft auseinander-



Burgküche in Kreuzenstein, Ostseite mit dem Herd und Küchenzugang

gestreut werde oder die Katze des Nachts in die Glut steige. Ähnliche Sturze in der Form eines abgestumpften halben Kegels, mit Handhabe versehen und aus Holz oder Ton gefertigt, dienten zum Zudecken warmer Speisen. Groß war auf den Burgen die Menge der zum Wasserhitzen bestimmten



Windbräter mit Flügelrad
aus Eisenblech

Messingkesseln. Das Inventar der Küchengeräte auf Schloß Wachseneck erwähnt 1562 17 Stück, die bereits abgenützten und außer Dienst gestellten nicht eingerechnet. Zwei Hauptformen treten auf, fußlose und solche mit drei, seltener vier Füßen, erstere immer mit einem Bügel zum Aufhängen versehen. Diese, mittels einer Kette oder an dem riesigen verstellbaren Schlothaken, dem „Kiëtel“ oder „Kiëtelhaken“ über dem Herde befestigt, gestatteten durch Heranschwenken der Hängevorrichtung die Entnahme heißen Wassers. Solche Kessel waren aus gleichen Gründen mit mehreren Ausgußrohren versehen. Eine noch weiter ausgreifende Verwendung bot das auf unserer Burg vorhandene Exemplar eines die Herdfläche überstreichenden Galgenbaumes. Seitwärts angebracht und an der „Weïnszul“, der Wendesäule drehbar, wurde der am „halbaum“ befestigte Kessel nach Belieben zum oder vom Feuer weg geschwenkt. Die Befestigung des Kessels an der Kette oder dem zahnartig verstellbaren Hängeapparat erfolgte nie direkt, sondern stets unter Zuhilfenahme eines an den Enden hakenförmig aufgebogenen Kesselringes. Außer der Bezeichnung „Wasserkessel“ fanden wir in Inventaren des XVI. Jahrhunderts die Benennungen „Vischkessel“, „Sechtkessel“, „Prantwein-“, „Khiel-“ und „Ausprenkessel“.

Ebenso zahlreich sind die Bezeichnungen der Pfannen für allerhand Zwecke. Es gab Wärm-, Prat-, Seich-, Glut-, Torten- und Fischpfannen. Eine Messingpfanne mit Eisenstil trägt die getriebene Darstellung der Jungfrau Maria, auf der Mondsichel stehend.



Fleischluster zum Aufhängen des
Rauchfleisches

Derartige christliche Embleme auf Herdgeräten waren nichts Seltenes, obwohl man sich in der Regel auf das Monogramm Christi und auf das Marias beschränkte. Sie dienten zur Anrufung göttlichen Schutzes gegen Zauberwesen und Hexenspuk, zu welchen nach damaligem Volksaberglauben Herd und Herdgeräte gebraucht werden konnten. Der Küchenherd war der Sitz der Geister und durch den Schornstein führte der Hexenritt. Gerne wurden daher Kesselhaken, Feuerböcke, Glutzangen, Feuerhaken und anderes Gerät durch christliche Zeichen für Hexen und böse Geister unbrauchbar gemacht.

Zur Seite des Herdes hängt ein lusterartiges System von Eisenreifen mit Haken zum Aufhängen des Rauchfleisches. Einen solchen Fleischluster erwähnt der Nachlaß nach Hans Falbenhaupt vom Jahre 1596. Es heißt dort „Ring mit Häckhen zu Fleischaufhenken". Weiter rechts an der Wand steht der Zerlegstand, ein schwerer Eichentisch zum Teilen und Zerlegen des Fleisches. Die zugehörigen Geräte sind Hackbretter, Hackmesser, weiters „Zerlegteller". Eine andere Bestimmung hatten die im Gedicht von altem Hausrat, etwa 1480 entstanden, erwähnten „Zwlegdeller". Auf diesem wurden die Speisen für die einzelnen Gäste, beziehungsweise für die einzelnen Tafeln zugerichtet, damit das Auftragen ohne Störung erfolgen konnte („das man bey gesten schies kein feller").



Messingpfanne mit der getriebenen Darstellung der heiligen Maria



Talgleuchter mit fünf verstellbaren Schalen

Wir finden weiters in der Küche und benützen die Bezeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts für die einzelnen Gerätschaften: Einen „Spülstant", das ist die



Messingbecken, getrieben, mit der Figur einer Dame im Kostüm des beginnenden XVI. Jahrhunderts

Bank zum Ausspülen der Gefäße. Sie war in der Regel wie jene der Burg aus Holz, seltener aus Metall. So hatte Anton Tucher in Nürnberg 1507 einen „Kupffern spulstannt“ im Gewicht von acht Pfund. Zum Reinigen dienten „Schiesseldiecher“, „Pletz“ (Lappen), weiters ein „panczerfleck“, mit dem man nach Folzens Meistergesang (vor 1500) „den vnflat weck reiben dw“. Es war ein Stückchen Drahtpanzer, welches die Köche zum Scheuern der Metallgeräte benützten. Die gereinigten Gefäße stellte man auf Stangen, damit das Wasser abfließe, enghalsige kleinere Zinn- und Tonkrüge mit dem Fuß nach oben, der Öffnung nach unten in das mit Einschnitten versehene „Kandelbrett“, Löffel und Messer in den „Löffelgürt“, einem an der Wand befestigten Riemen oder in das „Löflsiblein“, „Löfflbrett“, „Löflplöch“ oder „Löffelkorblin“. Schüsseln und Häfen wurden in das „Schisselkorblin“, beziehungsweise in den „Haffenreff“ eingesetzt.

An der Schmalseite der Küche nehmen wir eine komplette Einrichtung zum Brotbacken wahr. Sie kam nicht allzuhäufig in Verwendung, denn das Backen des Brotes wurde auf den Burgen nur etwa alle Monate vorgenommen und stand der mächtige aus Stein und Ziegeln aufgebaute „Pachofen“ die übrige Zeit stille. Lange, auf zwei hohen Ständern und seitlichen Tragleisten, stellagenartig übereinander gereihte Bretter dienen zum Auflegen, „Pachlöfl“ zum Einschieben und Ausnehmen der Brote. Eine mächtige Mehltruhe und „muelter“ sowie „melkubl“ und „Pachtrög“, schaffartige oder längliche Holzgefäße vervollständigen diese Ein-



In Eisen geschnittener und gravierter Untersatz für heiße Speisen, XVI. Jahrhundert

richtung. In der Mitte des Küchenraums steht der aus einem Eichenpfosten hergestellte, über sieben Meter lange Küchentisch. Er stammt aus dem Salzburgischen. Auf ihn denke man sich das Teilen und Zerlegen des Wildbrets und die Vornahme aller größeren Manipulationen, soweit sie nicht beim Herd vor sich gingen. Nutzvieh wurde in der Regel im Herbst geschlagen, um sich die teure Winterfütterung zu ersparen und beschränkte sich in damaligen Zeiten die Fleischnahrung auf jagdbares Wild und auf das im Herbst geräucherte Fleisch der Haustiere.



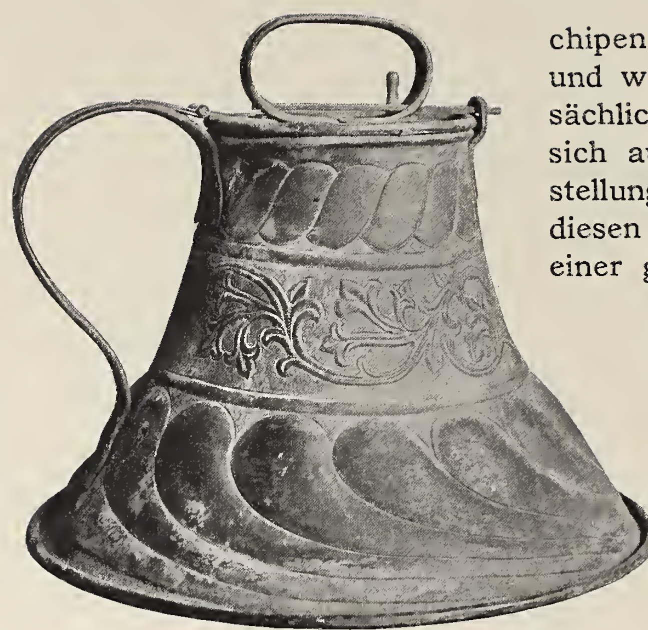
Küchenform mit der Darstellung eines Landsknechtes in der Tracht des ausgehenden XVI. Jahrhunderts, in Kupfer getrieben

Mehrere Steinstufen führen zu einer höher gelegenen Vorratskammer für geräuchertes Fleisch, Speck und dergleichen. Einige ältere Küchenschränke stehen an der Wand und eine Leiter dient dazu, das Gesuchte zu erreichen. „Ein Leiter, dei dich dut zu de Speck wyse, der da hanget obnen an dem balck“ sagt das Straßburger Hausratsgedicht aus dem Jahre 1514. Ausführliches über den Inhalt solcher Speisekammern erfahren wir aus Hans Sachsens Spruchgedicht „DER GANTZ HAWSRAT“, und zwar aus dem handschriftlichen fünften Buche des Dichters, geschrieben 1544.



Unterlagplatte aus Zinn, XVI. Jahrhundert

Besonderes Interesse verdienen die vom Grafen gesammelten Waffeleisen oder „Holchipeissen“, unter welchem Namen sie in einigen Nachlaßinventaren des XVI. Jahrhunderts figurieren. Das Archiv Neumarkt in Steiermark erwähnt 1405 ein „oblateysen mit naewn figurn, sechs grozzer und chlayner drey“ im Besitz der Pfarrkirche zu Judenburg, welches gegen Revers dem Neumarkter Augustinerkloster geliehen wurde. Die Waffeln („Oblaten“ oder „Hol-



Kupferner Behälter für heißes Wasser,
XVI. Jahrhundert, erste Hälfte

chipen") waren meist rund, seltener viereckig und wurden stets zum Nachtisch und hauptsächlich zum Wein gereicht. Deshalb erklärt sich auch die so häufig vorkommende Darstellung eines Mannes mit einem Weinglas auf diesen Eisen. Klöster waren stets im Besitz einer großen Zahl solcher Waffelzangen, die dann das Wappen des Klosters oder christliche Embleme trugen. Die Mehrzahl der in Kreuzenstein vorhandenen Eisen gehörte nach den Wappen dem hohen und niederen Adel Deutschlands.

Äußerst mannigfach und zur Ausschmückung im Wege der Mittel deutscher Volkskunst besonders geeignet, waren die aus Holz gefertigten Geräte und Gefäße. Hier kamen die Techniken des Kerbschnitts und des ausgegründeten Ornaments voll zur Geltung. In solcher Weise über das Maß des Gewöhnlichen ausgeschmückte Gegenstände sind die verschiedenen Behälter für Salz und Gewürze, das „Ausstreuzeug", die „Pföffermül", das „Gewirczlat", die „Wüertzpüchs", das „Salczfas", das „Gewirczsiblein". Pfannhölzer und Schöttelkränze, das sind Gestelle für den gedeckten Tisch, um als Unterlagen für die heißen und rußgeschwärzten Schüsseln und Pfannen zu dienen, Obstpressen, Löffel und die noch heute in der Wetterau als Schöpfgefäße benützten multenartigen hohlrunden Schüsseln (man nannte sie um 1500 „bollen") sind fast durchwegs in den vorgenannten Techniken ausgestattet. Ebenso das Butterfaß oder „bumppelfesslin", wie es das Gedicht vom Straßburger Hausrat nennt, hinzufügend: „darin man Kess und och den Ancken macht".

Hölzerne Teller bildeten einen wichtigen Teil der Einrichtung alter Küchen. Anton Tuchers Haushaltbuch vom Jahre 1517 verzeichnet „hülczen schüssel und teler in mein Küchen" und 1596 stehen im Inventar auf Schloß Mühlhausen an der Rab an „Hülczen Khuchelgeschier" 15 große, 4 mittelgroße und 7 kleine



Handlaterne, um 1550

Schüsseln; weiters aus gleichem Material 115 Teller. Sie hießen auch Schindelteller, wurden häufig bemalt und zur Ausschmückung der Küche verwendet. In Gebrauch kamen bemalte Teller allerdings nicht.



Burgküche in Kreuzenstein, Westseite mit dem Backofen und dem Zugang zur Vorratskammer

Aus Ruten oder Rohr sehen wir Körbe geflochten (zeynen Korb), weiters Schüsselringe als Untersätze, damit der gedeckte Tisch nicht beschmutzt werde; endlich kleine Hühnerkörbe. Man hielt die Hühner nicht nur wegen der Wärme in der Küche, sondern auch, um ihnen die vielen Abfälle sofort reichen zu können.



Gewürzbehälter mit Kerbschnittverzierung, XVI. Jahrhundert

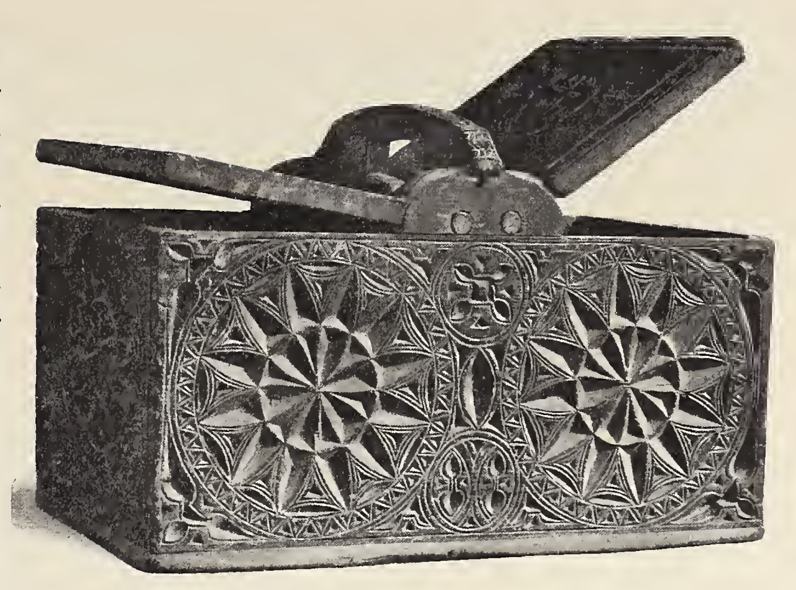
Es folgen an der langen Wand ganze Reihen von Zinntellern und Zinnkrügen verschiedenster Größe. Es gab Vierviertel-, Dreiviertel-, Halb-, Viertel- und Seydel-Kannen, „vieregkhete“ und „sechsegkete“ sowie runde Zinnflaschen, große und kleine Schüsseln, Zinnplatten (Zinnplötter, Tischplötl, Anrichtschislein) als Unterlagen für heiße Speisen („ain zines Plaitel auf ein Tisch“). Trug derlei Zinngeschirr als Zeichen des Besitzers ein Wappen, so sprach man, falls dasselbe eingepreßt war, von einem „gestempften Wappen“, war es eingraviert „aufkracztes Wappen“, mit Emailfarben bemalt „gemosirtes Wappen“. Schüsseln mit vielen Darstellungen hießen „Figurschisseln“. Waren nur die Initialen des Besitzers in das Zinngerät eingraviert, so wurde einfach „mit Puechstaben gezaichnet“ inventarisiert. Aus Zinn wurden weiters Leuchter und Waschapparate gefertigt. Die Inventare des Kornmeßhofes in Bruck an der Mur, der Burg Reifenstein bei Pels, Schwertberg in Oberösterreich und viele andere liefern eine Fülle von interessanten Bezeichnungen. An weiteren Küchengeräten und aus anderem Metall gefertigt, gibt es „Trachter“, „Riebeysen“, „Seichsieb“, „Mörsser mit Stösl“, „Straubenträchterlein“, „Pfannenheber“ und anderes.

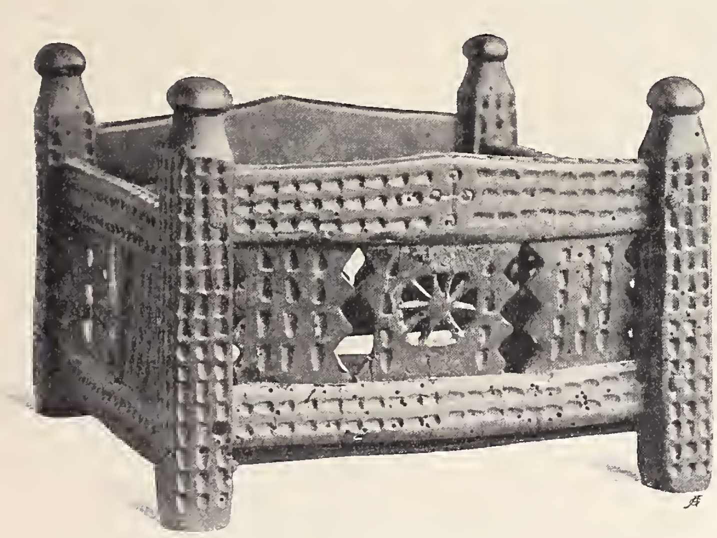
Hafnerwaren verschiedenster Form und Größe, glasiert und unglasiert, füllen Tellerborde und Hafenreffe. Die großen Tonkrüge stehen entweder auf dem Boden oder auf mächtigen, von Pfosten gestützten Brettern. Sie dienten zur Aufnahme von Wein und Flüssigkeiten jeder Art sowie auch von Kornfrucht. Das Material ist ein stark mit Grafit versetzter Ton,



Salzfäßchen aus Holz mit Kerbschnittmusterung, XVI. Jahrhundert

wie ihn hauptsächlich die Hafner im Lande Salzburg und im nördlichen Steiermark, im Mittelalter vermutlich auch in Wien, für ihre Arbeiten verwendeten. Einige Krüge zeigen gelungene Versuche einer Ornamentierung durch Auflage freihändig modellierter Ranken und Blumen. Wappen und Jahrzahlen wurden häufig in gleicher Weise aufgelegt. Durch ein knapp über dem Boden befindliches Auslaufrohr, beziehungsweise durch ihre breite Mündung erklären sich diese Krüge als Vorratsgefäße. Eine Ecke der Küche ist als Aufbewahrungsort der verschiedenen Formen für Luxusgebäck und Kuchen gedacht. Sie waren in Buchsholz geschnitten, aus Metall gegossen oder in Ton gebrannt und dienten zur Herstellung von Süßigkeiten, wie Marzipan- und Honigkuchen an Feiertagen, Festtagen, zur Ehrung eingelangter Gäste und zu andern ausnahmsweisen Gelegenheiten. Die kostspieligsten Formen waren die nicht selten von Künstlern in Holz geschnittenen; tönerne und Metallformen konnten dagegen massenhaft nach einem vorhandenen Modell erzeugt werden. Deutlich macht solchen Wertunterschied das Nachlaßinventar eines Linzer Bürgers im Jahre 1600. Es verzeichnet: „4 Leczetmödel mit Wappen, die seindt aber nur plewen“ — also aus Blei und somit wertlos. Neben Formen mit Darstellungen von Tieren in Hochrelief, hauptsächlich für Kuchen bestimmt, treten solche in Scheibengestalt mit Wappen, religiösen oder profanen Darstellungen in Halbrelief auf, aus denen die obenerwähnten Marzipane gepreßt wurden. Dieses Kapitel der Formen und Model verdient eine gesonderte wissenschaftliche Bearbeitung und wird eine solche wohl noch von berufener Seite in Angriff genommen werden. Neben bisher unbekannten Wappen sind es ja häufig Darstellungen von hervorragend


Gewürzbehälter mit Kerbschnittverzierung, XVI. Jahrhundert


Löffelkörbchen, XVI. Jahrhundert



Küchenrost, in Eisen geschmiedet

kulturhistorischem Interesse oder Arbeiten von der Hand eines Künstlers. Formschneider haben nicht nur Holzstöcke geliefert, sondern sich auch mit der Herstellung von Buchsformen beschäftigt. Von den Stücken auf Kreuzenstein heben wir jenes mit der Darstellung der sogenannten mystischen Jagd des Einhorns hervor. Sie wiederholt sich auf der bekannten Plakette in der Sammlung Figdor mit der Legende des Königs von Mercien auf dem Revers, weiters auf Tonabdrücken, die etwa 30 bis 40 Jahre später entstanden sind, auf Tapisserien, Leinengeweben, Bronzekesseln, Buchdeckeln etc. Der Versuch einer ausführlichen Besprechung der Einhornjagd soll in diesen Heften noch folgen und verweisen wir vorläufig nur auf die ganz eigenartige Darstellung, wobei das Einhorn, von Hunden gehetzt, in den Schoß Mariens flüchtend, als Symbol für die Conceptio immaculata aufgefaßt ist.

Der Keller war hauptsächlich zur Einlagerung von Bier und Wein bestimmt. Linz, das im XV. und XVI. Jahrhundert einen ganz bedeutenden Weinhandel aufzuweisen hatte und vornehmlich nach Wien lieferte, dürfte der Bezugsort für unsere Burg gewesen sein. Rheinweine kamen über Leipzig, süße Weine aus Istrien. Die Ausdauer im Trinken galt als Mannestugend und mit Wein vertrieb man sich die Zeit. Treffend sagt Hans von Schweinichen in seinem Merkbuch vom Jahre 1594: „denn weil der Tag lang und die Leute nit schlafen, so pfleget man zu trinken, darumb an Trank in langen Tagen mehr als in kurzen aufgehet“. Das Bier wurde zur Tafel nicht gereicht; es galt als gemeines Getränk und war daher für das Gesinde bestimmt.



Kupferne Küchenform, getrieben, in Gestalt der sagenhaften Seeschlange

Den Dienst in den Küchen des Mittelalters versah männliches Personal; weibliches wurde



Walzenförmiger Küchenmodel mit Tierdarstellungen

Salzfaß aus grün glasiertem Hafnerton mit doppelter, nach außen durchbrochener Wandung, XVI. Jahrhundert, I. Hälfte

Holzleuchter, Drechslerarbeit mit Kerbschnittverzierung

Kleine Obstpresse zum Küchengebrauch, in Kerbschnitt verziert, XVI. Jahrhundert

nur zum Scheuern des Bodens und der Geräte, zur Butter- und Käsebereitung, schließlich zur Bestellung des Kraut- oder Wurczgartens, wie der Gemüsegarten hieß, verwendet. Die Köche zählten zum unehrlichen Volk, belustigten oft mit ihrem Witz, waren aber auch nur zu häufig das Ziel der Laune ihrer Herren und das Opfer roher Spässe. Trotzdem galt der Herd und die Feuerstätte überhaupt dem Deutschen als heiliger Platz. An den Besitz des Herdes war in älteren Zeiten das Eigentum am ganzen Hause gebunden.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM ❧ VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU ❧

DIE heurige Winterausstellung ist ein recht interessanter und symptomatischer Beitrag zur Psychologie der Odysseusfahrten nach einem modernen Stil. Vor Jahren war es, daß man unter dem staunenden Vergnügen der Franzosen, einer Rasse von sicherem künstlerischen Takt, das ganze historische Inventar aus dem Fenster stürzte. Ein neuer Stil, der neue Stil sollte geschaffen werden. Tausenderlei Schönes und Gutes, Geistvolles und freudig Geschaffenes entstand, der jubelnde frische Wagemut, der sich vom Blütenduft einer neuen Renaissance umweht fühlte, riß die Fühlenden und Sehnenden mit. Der Individualismus im Kunstgewerbe wurde schrankenlos. Das Schlagwort bekam daneben eine unheimlich große Macht. Kunstschulen bildeten sich, tötlich verfeindet, phantastische und realistische, streng puritanisch „struktive" Tendenzen und symbolistisch stilisierende. Es gab eine Zeit, wo es Sünde wider den heiligen Geist der Kunst war, das „gelbe Zimmer" zu betreten, wenn man nicht auf Gelb gestimmt war, wo hieratisch strenge Meister in „Eigenwesten" feierlich die Prinzipien ihrer Raumkunst der Jüngerschaft verkündeten. Und das Alles war uns lieb und wert. Wir spotten auch heute nicht darüber, wir sehen es aber schon etwas „historisch" und distanziert. Wir wissen heute, daß zu viel Stimmung die Stimmung totschlägt, wir sagen uns ehrlich, daß ein



Hölzernes Schöpfgefäß, XVII. Jahrhundert

prinzipieller Unterschied nicht besteht zwischen dem Tapeziermeisterwerk von 1880, der Zeit der Markart-Bukette und Eichenbüfette in deutscher Renaissance (Hirths „Deutsche Zimmer“) und dem vom Architekten 1906 eingerichteten modernen Hause. Hier wie dort unpersönlich, was den Bewohner betrifft, trotz der „persönlichen Note“ des schaffenden Künstlers. Und was die Historischen unter uns mit dem festen sicheren Stilgefühl am meisten quälte und schmerzte, das war, daß gar kein moderner Stil wurde, lauter Versuche, aber kein Stil. Vielleicht, und das muß ehrlich betont werden, ist das gar nicht mehr möglich. Ein Stil ist das Produkt einer großen durchgehenden, im kleinsten Detail nicht versagenden, organisch herangewachsenen Weltanschauung, einer geschlossenen allgemeinen Kultur der bei der Stilbildung in Betracht kommenden Menschen. Alles das fehlt uns heute und wir sehen auch noch nicht die Möglichkeit, es zu erreichen.



Gewichtsmörser aus Messing, reich geschnitten, XVII. Jahrhundert

Und dieser Unmöglichkeit steht in tiefer, erschütternder Tragik gegenüber das furchtbare ernste Ringen, in dem so unendlich viel gesunde blühende Kraft dahinstarb. Das flog in heißem Sehnen hinaus ins Uferlose und versank endlich. Eine tiefe unbefriedigte Verstimmung griff Platz. Ich rede ja nicht von den kleinbürgerlichen und kaufmännischen Verzerrungen des modernen Kunstgewerbes, die mit Vorliebe als ,,sezessionistisch“ und als ,,im Jugendstil“ angepriesen werden und für die besonders deutsche Ausstellungen unerschöpfliches Material geben, man muß von vielen Werken der führenden Künstler sprechen. Auf der letzten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, im heurigen Sommer, haben so viele dies peinliche Gefühl nicht verscheuchen können. Bei uns in Österreich ist es wohl immer besser gewesen als im neuen Reich, der alte sichere kunstgewerbliche Takt scheut hier manches, was draußen entsteht, aber auch in Wien hatten wir Zeichen der großen



Rotglasierter Wasserkrug, XVI. Jahrhundert



Holzkrug, XVI. Jahrhundert

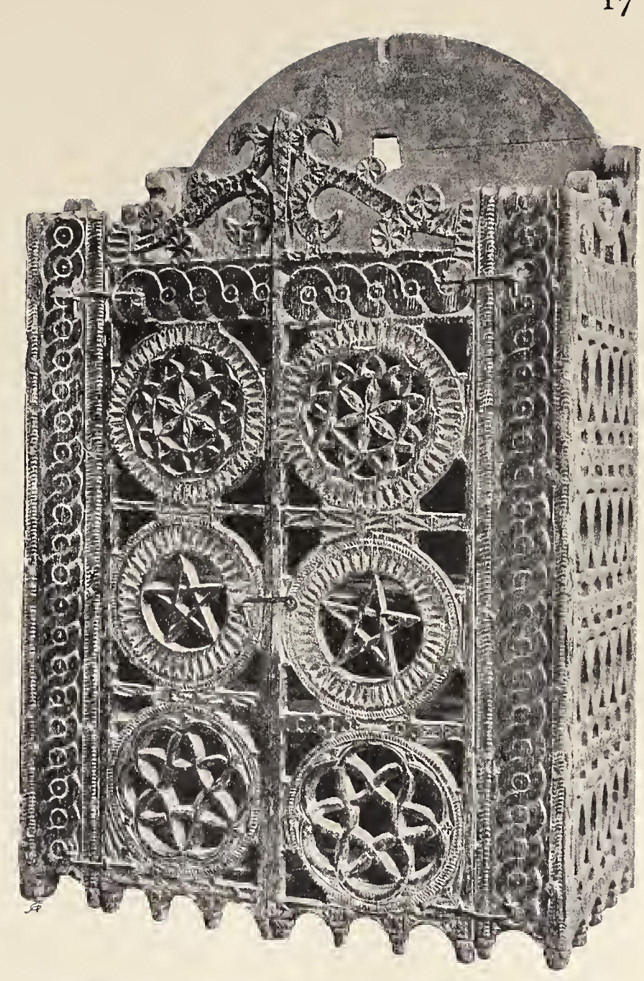
Unsicherheit; in der Raumkunst, der Möbeltischlerei eine gewisse Öde, Farbenunsicherheit, ja geradezu falsche Stimmung. Das machte und ließ unbefriedigt. Ein toter Punkt war erreicht, den großen kunstgewerblichen Produzenten nur allzu deutlich erkennbar. Die meisten Menschen von Geschmack und Kultur wollten und konnten in einem modernen, ihnen eingerichteten Interieur nicht leben, ihrem Raumgefühl widerstrebte diese Raumkunst. Vielleicht sind sie wohl zu sehr historisch infiziert. In Parenthese übrigens gesagt, die Franzosen, die genialen Schöpfer der modernen Malerei, wissen und wollen auch wenig von moderner Möbel- und Raumkunst wissen. L'Art nouveau war nicht viel mehr als ein einzelner Versuch eines Ausländers und das Castel Béranger in Auteuil, das Werk Guimard, ist nicht mehr das Ziel von Wallfahrern. Es ist auch charakteristisch, daß die Käufer der gewiß bewundernswerten und uniken Bijoux von Lalique auf der Pariser Weltausstellung meist Bühnenkünstlerinnen (Sarah Bernhardt) und reiche Amerikanerinnen und ausländische, meist deutsche Museen waren.

Und in England in den Häusern des Komfort, auch in den Schlössern unserer Aristokraten, die gewiß bequem und geschmackvoll zu leben und zu wohnen verstehen seit alters, hat die „Moderne" keinen Eingang gefunden. Und doch oder trotzdem gibt es keine mustergültigeren Vorbilder für Wohnungseinrichtung als ein englisches Home. Man darf übrigens Englands modernes Kunstgewerbe nicht nach dem „Studio" beurteilen. Das wäre verkehrt.

Das waren nach meinem Gefühl wohl die Gründe, welche die Leitung des k. k. Österreichischen Museums veranlaßten, ein neues und doch altes Rezept hervorzuholen, es wieder einmal mit den historischen Stilen zu versuchen, getreue, mustergültige, historisch richtige Interieurs aus verschiedenen Zeiten, sicheren geschlossenen Stilepochen zusammenzustellen. Ich kann mir nicht denken, daß es sich dabei einfach darum handelt, genau wieder zu kopieren — denn ein gotisches düsteres



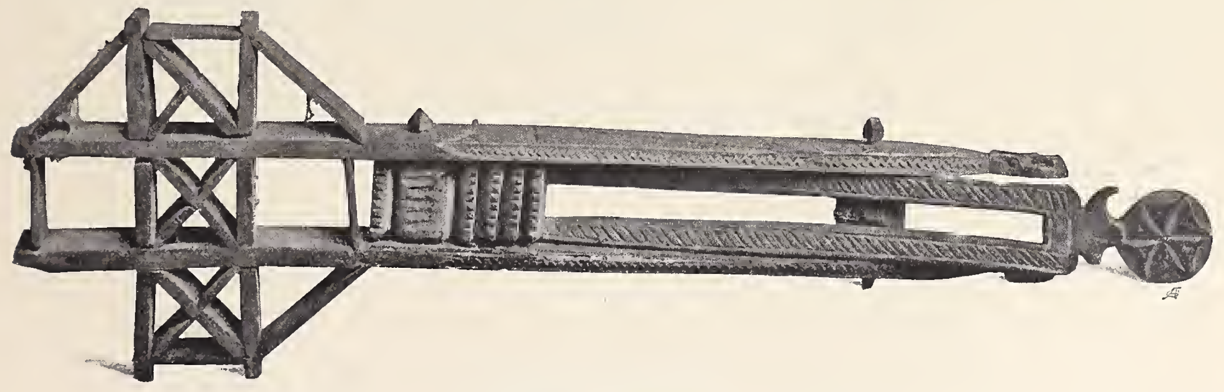
Mohnmörser, XVI. Jahrhundert



Eierkästchen mit durchbrochen gearbeiteten Wandungen, im Innern fünf zur Aufnahme der Eier ausgeschnittene Brettchen, XVI. Jahrhundert

Zimmer, ohne zum Beispiel auf die raffinierte moderne Sitzphysiologie Rücksicht zu nehmen, und von Herren im Smoking bevölkert, wäre widersinnig — es sollten nur wieder einmal die alten Lehren als neue vorgetragen werden. Das Wie bei den Werken der Alten sollte die Richtschnur sein, nicht schlechtweg das Was, wie jene das Material respektierten und behandelten, wie sie aus ihrem Empfinden und Kulturgefühl heraus gestalteten und aufbauten, das sollte vor Augen geführt werden.

Verschiedenartig sind demnach die ausgestellten Interieurs; neben genauen Kopien alter Räume, respektive getreuen Nachbildungen alter Originale, gibt es Paraphrasen und Variationen alter Elemente, schwungvolle Nachschöpfungen, wie das gotische Zimmer, und endlich interessante Umwertungen alter Formen, wie der Raum des Baron Krauss. Auch die jüngste strengste Moderne spricht. Gewiß ist nicht alles einwandfrei, nicht alles Alte mustergültig und nachahmenswert und das Spätempirezimmer von Portois & Fix mit den pompösen und dominierenden Goldbronzebeschlägen kommt lediglich für die Möglichkeit der vortrefflichen und meisterhaften Renovierung und Ergänzung eines entsprechenden alten



Hölzerner Pfannknecht



Großer Weinkrug, Raerener Steinzeug, um 1600

Raumes in Betracht, aber alle diese Interieurs bieten eine Fülle interessanter und wertvoller Anregungen und sind alle technisch vortrefflich ausgeführt.

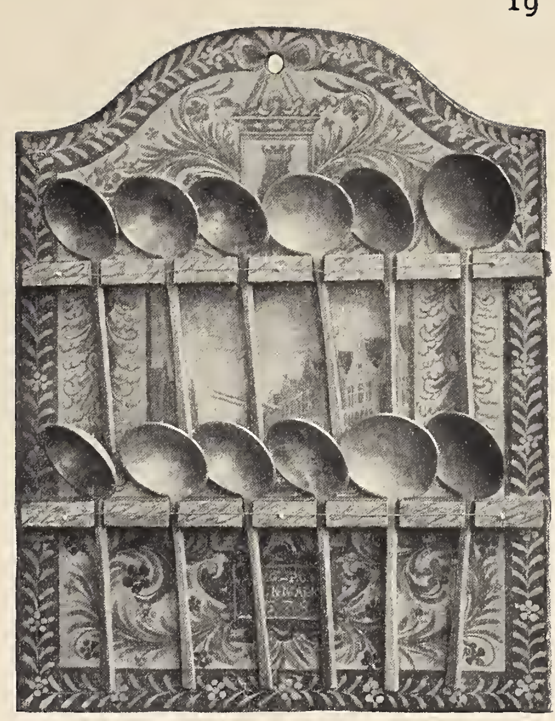
Eine Sonderabteilung haben Portois & Fix im Verein mit anderen großen Firmen eingerichtet, eine „komplette Wohnungseinrichtung um 15.000 Kronen, um die nahezu allgemein verbreitete irrige Meinung zu widerlegen, daß bei dieser Firma nur das kostspieligste Genre kultiviert wird.“ Fast durchgehends in den Möbeln ein Anlehnen an ältere Formen, Empire- und Biedermeier-Zeit, die Tendenz, komfortabel und bequem zu gestalten, ruhig und elegant zu wirken. Am besten ist das Schlafzimmer mit den schlicht intarsierten Möbeln gelungen, die Bronzebeschläge im Speisezimmer und Wohnsalon stören, ebenso die Sesselbezüge im Salon (à la Morris) und der direkt zu verwerfende in der Farbe so harte Teppich in demselben Raum.

Die Reihe der einzelnen Interieurs eröffnet die Tiroler Bauernstube von Gabriel Hammerl in Innsbruck, nach Entwürfen des unlängst verstorbenen Innsbrucker Staatsgewerbeschul-Professors Josef Tapper. Tapper war zugleich Direktor des kürzlich begründeten Tiroler Kunstgewerbemuseums der Handels- und Gewerbekammer in Innsbruck und hat für dasselbe in den letzten zwei Jahren eine außerordentlich reichhaltige und gute Sammlung von Tiroler Volkskunst zusammengestellt. Auf seinen zahlreichen Fahrten nach diesen Stücken hat er einen feinen und scharfen Blick für ihre Qualität und Art gewonnen. So machen seine Möbel auch einen guten und echten Eindruck. Doch glaube ich kaum, daß solche Nachschöpfungen der Volkskunst sich allgemein



Blasbalg, XVI. Jahrhundert

einbürgern werden und es auch sollen. Es sind und bleiben „Spezialitäten“. Schönthaler hat darum ganz richtig sein buntes und lustiges Zimmer in bäurischer Barocke — an der bayerisch-böhmischen Grenze hat man schon lange ähnliches geschnitzt — einen „Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen“ genannt. Die Erinnerung an die „Pfaffenstube“ aus Schloß Kreuzenstein ruft denen, die das Schloß kennen, Walcher von Moltheins gotisches Zimmer zurück, das Angelo Furlani mit unheimlicher Gewandtheit „echt“ gemacht hat. Und wer solche Räume schaffen läßt, wie Graf Hans Wilczek, dessen starke und liebenswürdige Persönlichkeit Kreuzenstein seine Märchenexistenz verdankt, hat sicherlich dasselbe Recht, es zu tun und in ihnen zu leben, sich wohlzufühlen, wie ein streng Moderner in seiner Eigenwohnung. Der Louis XV-Salon von Klöpfer ist „echt“ hergestellt und geschmackvoll, ebenso sind es die Empiremöbel von Bamberger und Baron Krauss. Karl Witzmann hat die Entwürfe zu dem Herren-Arbeits- und Empfangszimmer gemacht, das Siegmund Oppenheim in preziösem Material „Macasser Ebenholz und geräucherter Eiche“ ausgeführt hat. Ein typisches Beispiel für die ganz moderne Wiener Raumkunst und Möbeltischlerei, ist Souleks Speisezimmer in Ahorn von demselben Architekten. Eine Menge reizender gescheiter Einfälle, vortreffliches Material, brillante Technik, aber im ganzen trotzdem eine Öde, eine Gezwungenheit, die den Mangel an Erfindung nicht maskiert. Das Herrenzimmer ist feierlich, düster, dunkelblau allüberall, den Schreibtisch umgibt am oberen Teil eine unnötige Verglasung, die Sitzmöbel sind übertrieben groß und plump. Das Speisezimmer ist besser, einfacher, hell, aber wir sind für das primitive Mittel der rauhen Mörtelwand, die uns zu oft angestarrt hat, nicht mehr empfänglich.



Löffelbrett, bemalt mit der Ansicht der holländischen Stadt Alkmaar und 1578 bezeichnet



Gewürzschaber mit Kerbschnittverzierung

Das holländische Renaissancespeisezimmer von H. Röhrs in Prag ist mit viel Eifer und großer Genauigkeit nach Vorbildern zusammengestellt. Für die Möbel und



Marzipanmodel mit dem Wappen Ferdinand I. als Erzherzog der Habsburgischen deutschen Erbländer, um 1550

Fenster hat das Amsterdamer Reichsmuseum die Vorbilder geliefert, für den Luster und die Wandbeleuchtungskörper die Originale in der Altneusynagoge zu Prag. Das Ganze ist gut gemacht und wirkt wie eines der Interieurs auf einem holländischen Bild des XVII. Jahrhunderts. Direkte und recht gute Kopien nach Biedermeier-Originalen von Wetzdorf stehen in Heinrich Irmlers Wohnzimmer in der überaus dekorativen und reizvollen Blumenesche. Entzückend und mustergültig sind die Tapezierbespannungen in Tüll über den Fenstern und Türen. Folnesics hat in seinem Biedermeier-Möbelwerk einige Interieurs publiziert, die ähnliches zeigen. Baron Krauss hat sodann einen der geistreichsten Räume geschaffen (ausgeführt von Anton Pospischil), ein famoses Wohnzimmer aus Eindrücken, die ihm englische Biedermeier-Möbel gewährten.

Das pompöse Empirezimmer von Portois & Fix habe ich bereits genannt; dann folgen eine Elisabethinische Hall, die von A. Neumann und M. Jaray in deutlicher Beeinflussung von Nashs romantischem Werk sehr geschickt und überzeugend entworfen ist, und ein kostbares Frühstückzimmer im Stil Sheratons, das so vortrefflich gemacht ist, daß es schwer fällt, die echten Möbel von den kopierten zu unterscheiden.



Marzipanmodel mit Kerbschnittmusterung, XVI. Jahrhundert

Die einzelnen Stücke in den verschiedenen kunstgewerblichen Techniken zeigen im größten Teile wieder den Einfluß alter Vorbilder, aber auch rein moderne, oft recht gute Werke sind unter ihnen.

Modern sind die im engsten Anschluß an die Naturvorbilder stilisierten Muster der Spitzen, die der Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich gesandt hat, die modernen Nähspitzen, die ein-

facheren Klöppel- und Häkelspitzen von Johann Hrdlička, seiner Schule, Wilhelmine Hofmanninger und anderen.

Die Keramik repräsentiert sich sympathisch. Die Imitationen alter Fayencen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts von Delft und Wischau in Blaumalereien, oft mit etwas spärlichem Gelb, sind gut kopiert, aber für mein Gefühl zu elegant und glatt. So eine Wischauer Bauerntöpferei verdankt einen guten Teil ihres Reizes den technischen Mängeln der manchmal unregelmäßig und blasig geflossenen Glasur, der verschiedenen Stärke der blauen Farbe, der Derbheit der Formen. Die übrige Keramik steht, soweit es sich um geflossene Glasuren handelt, unter japanischen Einflüssen oder dem von französischen Nachahmungen japanischen Steinzeugs, auch unter dem Bann Kopenhagens. Besonders die figurale Plastik — Mensch und Tier — hat von Kopenhagen allerlei gute Eindrücke erhalten, die gesunde Entwicklungsmöglichkeiten bieten. Dazwischen kreuzen in der Plastik Einflüsse von der Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts, ins beliebte Kostüm des Biedermeiers gesteckt. Die Bemalung ist nicht immer glücklich, nicht im Porzellanstil. Die Kopenhagener treffen das mit ihren feinen Unterglasurfarben — dem Triumph der modernen Chemie — ausgezeichnet. Die recht gut bewegte und modellierte Tänzerin von Hugo Kirsch (F. R. Gornik) leidet zum Beispiel unter den matten trüben Farben. Auch die übrigen Modelle von Kirsch wie vieles von Förster sprechen durch ihre geschickte Modellierung an. Manches geht wohl über die Grenzen des Materials hinaus, wie die impressionistische Kostümskizze von Otto Hofner (Katalog-Nr. 370), die an Bronzen des Fürsten Troubetzkoy erinnert.



Marzipanmodel mit der Darstellung der mystischen Einhornjagd, bezeichnet 1534



Vorratsgefäß aus Grafitton, bezeichnet 1609



Küchentisch, beginnendes XVI. Jahrhundert

Wie ist das alles viel feiner, ruhiger und stiller bei den Kopenhagener Figuren! Das blonde schlanke dänische Mädchen, das Bing und Gröndahl vor wenigen Jahren herausschickten, steht, was Kulturseele und Wahrhaftigkeit betrifft — wie ein Mädchen aus J. P. Jacobsen — vollwertig neben einer Nymphenburger Tänzerin oder einer Meißener Reifrockdame.

Wahliß hat meist Kopien nach Altwien ausgestellt, Figurales sowohl wie Geschirr, letzteres in dem reichen Dekor der Sorgenthal-Periode, kostbare, aber für unser Gefühl tote Kunst.

Glücklich war Lobmeyrs Idee, die reizvollen englischen Gläser des XVIII. Jahrhunderts hervorzuholen und zu kopieren, graziös und doch fest in der Form, mit zarten Girlandenformen unter dem Rand und den im Nodus der Kelchgläser eingeschmolzenen und verschlungenen farbigen Stäben. Diese Gläser stehen im Speisezimmer der Musterwohnung um 15.000 Kronen. In der Ausstellung finden sich noch andere Werke Lobmeyrs, seine Serie von Kopien alter böhmischer und schlesischer Gläser und von Modernem die brillant geschliffenen Kristallgläser mit figuralem Dekor nach Entwürfen von Hofner und Janke sowie die Gläser mit Emailmalerei von Tauschek und Janke. Auch Spaun bringt Emailgläser nach Entwürfen von Marie Waltl mit hübschen Biedermeier-Blumen und Kränzen bemalt. Ähnliches in einer neuen selbsterfundenen Technik ist von Anton Hanel in Haida.

Ginzkey in Maffersdorf hat einige meisterhafte Kopien alter Teppiche gesandt, nach alten persischen, und als hervorragendstes Werk eine solche nach dem bekannten herrlichen Teppich des Viktoria and Albert-Museums zu London. Ein Louis XVI-Teppich, im Atelier der Fabrik entworfen, ist sehr zu loben, desgleichen zwei moderne nach Entwürfen von Professor Hammel, die besonders in der Farbe und dem diskreten Ornament gefallen. Backhausen hat unter seinen ausgestellten Möbelstoffen und Teppichen sowohl moderne nach Entwürfen von Wiener Künstlern als auch Kopien nach französischen und italienischen Originalen der Renaissance, Barocke und des XVIII. Jahr-

hunderts. Geschmackvolle und technisch vortreffliche Intarsien nach verschiedenen Vorbildern lieferte Franz Makowec.

Die ewig mustergültigen bequemen englischen Sitzmöbel des späten XVIII. Jahrhunderts kopiert Karl Ostatek sehr geschickt.

Auch die guten geschmiedeten Schlosserarbeiten von Emil Kurczak sind meist nach alten englischen Vorbildern gearbeitet.

Die Gablonzer Fachschule ist ihrer bisherigen Richtung treu geblieben, ihre getriebenen Kupferarbeiten, teilweise mit farbigen Glassteineinlagen, stehen auf der alten Höhe.

Von den kleineren Bronzefiguren sind wohl die Tiere am besten, der Adler und die Gemsen nach Franz Leiter, ausgeführt von Michael Six. Ein Schnitter à la Meunier in Kombination mit einem Tintenfaß ist kein glücklicher Gedanke. Es gibt Analoges, allerlei Figurales in Kombination mit dem Tintenbehälter, auch mit Uhren, auch in der Keramik, was ebensowenig begeistert.



Dreibeiniger Küchenstuhl, die Sitzfläche im Kerbschnitt ausgeführt. XVI. Jahrhundert



Vorratschrank, um 1500, die Türen beider Gelasse mit Luftlöchern

Goldschmiedearbeiten und Schmuck lassen wieder historische Tendenzen erkennen. Für das Tafelsilber greift man zu dem englischen und Altwiener Silber zurück, so Klinkosch, Bannert und Pollak. Beim Schmuck fällt das vortreffliche Diamantenkollier von Hügler auf, ein Entwurf des Juweliers selbst, gewiß anerkennens- und begrüßenswert. Auch eine Agraffe mit modern stilisiertem Blütenzweige in Brillanten ist gut gezeichnet.

Die Korbflechterei hat sich mit ihren Nachahmungen und Paraphrasen der

mustergültigen künstlerisch so entzückenden und feinen japanischen Vorbilder zahllose Entwicklungsmöglichkeiten gesündester Art geschaffen. Und solche Entwicklungsmöglichkeiten und Anregungen verschiedener Art zu geben, ist die Hauptaufgabe von Ausstellungen wie die heurige, die mit dem historischen Rüstzeug ausrückte. Jede der vergangenen großen Kultur- und Stilepochen bietet technisch, psychologisch und künstlerisch außerordentlich viel wichtiges und wertvolles Material, das dem Geist und der Phantasie eines schöpferisch begabten, modernen Künstlers in jeder Beziehung vorbildlich sein kann.

DER NEUE BODENSEEDAMPFER „RHEIN“ VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN



M Sommer 1905 wurde seitens der Generaldirektion der königlich Bayerischen Verkehrsanstalten ein neuer Bodenseedampfer, „Lindau“, in Dienst gestellt, dessen Ausstattung ich nach wesentlich anderen Gesichtspunkten zu gestalten bestrebt war, als sie bei den übrigen Fahrzeugen der Dampferflottille des „Schwäbischen Meeres“ bisher üblich gewesen ist. Näheres darüber ist im VIII. Bande, Seite 606, dieser Zeitschrift gegeben. Im Herbst des gleichen Jahres schritt die Generaldirektion der Schweizer Bundesbahnen ebenfalls zum Bau eines neuen Fahrzeuges, dessen konstruktive Teile ihre Bearbeitung durch die bekannte Maschinenfabrik Escher, Wyss & Komp. in Zürich erfuhren, während der Entwurf zum inneren Ausbau und der übrigen dekorativen Teile mir übertragen wurde mit der Bedingung, die Fertigstellung Schritt für Schritt zu überwachen und in Bezug auf die äußere Erscheinung meinen eigenen Anschauungen Ausdruck zu verleihen, soweit dies ohne Kollision mit den besonderen konstruktiven Erfordernissen und den für die Dampfschiffahrt auf dem Bodensee gültigen internationalen Abmachungen über Signalwesen und so weiter angängig sei.

Leider sind die Objekte, die zum Wirtschaftsbetrieb gehören, also alles, was ins Küchen- und Kellerbereich zählt, nicht Eigentum des Schiffsbesitzers (in diesem Falle der Schweizer Bundesbahnen), vielmehr hat für deren Beschaffung der jeweilige Restaurationspächter zu sorgen. Hier halfen meine auf Verbesserung abzielenden Ratschläge rein gar nichts. Zwar findet sich auf den Tellern kein Schiff mehr abgebildet mit deutlich lesbarer Inschrift, mit wehender Flagge und so weiter, dafür aber trat ein flatterndes Inschriftband als Eßgeschirrdekoration auf. Davon war der konservative Wirt nicht abzubringen, weil er es schön fand und weil die „renommierte



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Gotische Stube, Entwurf vom Architekten Humbert Walcher von Molthein, ausgeführt von Angelo Furlani in Kreuzenstein

Fabrik", bei der die einschlägigen Bestellungen gemacht wurden, nur „geschmackvolle Arbeiten" liefere. Ich konnte es ebensowenig verhüten, daß auf dem Deck II. Klasse ein unförmlich großer Eiskasten von geradezu urweltlicher Plumpheit aufgestellt wurde, nachdem im Grundriß des Bootes kein Vorratsraum mit Kühlung vorgesehen war. Daß der Wert einer Arbeit wie eines solchen Dampfers nicht bloß in der mehr oder weniger kostspieligen Ausstattung einzelner Räume, sondern, wie das auch beim Wohnhaus der Fall ist, auf einer sämtliche Erfordernisse berücksichtigenden Disposition beruhen müsse, ist eine Ansicht, zu der sich recht viele noch nicht emporgearbeitet haben. Die meisten Vertreter der sogenannten gebildeten Stände glauben, wunder was für die Kunst getan zu haben, wenn sie ein oder das andere Zimmer ihres Hauses „stilvoll" einrichten! Als ob es darauf ankäme, mit einem einzigen guten Lappen ein ganzes Kleid zur künstlerisch guten Erscheinung zu machen! Es kommt doch in erster und letzter Linie auf die Art des Gehäuses selbst an und dann auf das, was jeder Örtlichkeit, heiße sie nun wie sie wolle, in zweckdienlicher Weise beigegeben wird. Tritt erst dieser Standpunkt in sein volles Recht, dann fällt die Stilfrage ganz von selbst als bestimmender Faktor weg.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen, Holz geschnitzt und bemalt, im Stile der frühen Barockzeit, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

Der Typus der Dampfer hat sich seit den sechs Dezennien, da maschinell in Bewegung gesetzte Boote größerer Art die Fluten des Bodensees durchfurchen, nicht wesentlich geändert. Die sehr starken Höhenunterschiede des Wasserspiegels — sie betragen in den Jahren, wo weder Hochwasser noch starker Rückgang der Wassermengen eintritt, die Schwankungen also nicht außergewöhnlicher Art sind, über zwei Meter — lassen die Anwendung der Schraube nicht zu, vielmehr ist noch heute der Raddampfer die gebräuchliche Form. Dadurch sind ganz von selbst bestimmte Normen gegeben, welche für die innere Raumdisposition im großen ganzen wenigstens ebenso wie für die äußere Form zwingend wirken. Immerhin bliebe die Frage offen, ob nicht auch unter diesen Verhältnissen sich manches, bisher schematisch Festgehaltene verbessern ließe, ob nicht zum Beispiel die Form der Treppen, welche vom Maschinendeck zum Salondeck führen und bei den Kabinen unschöne, schräg-kastenartige Einbauten bedingen, auch in anderer, als der herkömmlichen Art gelöst werden könnten. Der Versuch ist meines Wissens noch nicht gemacht worden. Ich war nicht in der Lage, diesbezügliche Vorschläge in Erwägung gezogen zu sehen, nachdem nicht blos der ganze Schiffskörper seiner konstruktiven Anordnung



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen, Holz geschnitzt und bemalt, im Stile der frühen Barockzeit, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

nach bereits festgelegt war, als ich zur Mitarbeiterschaft herangezogen wurde, sondern auch einzelne Teile der Ausstattung, die ich nolens volens mit in Kauf nehmen mußte. Die Gleichgewichtsverhältnisse dürften durch einen solchen Wandel der Aufbauten schwerlich stark alteriert werden. Für die ästhetische Wirkung der unter diesen Treppen liegenden Rauch- und Damensalons wäre die Sache aber von höchstem Belang. Das Ganze mitsamt seiner Ausrüstung ins Detail als etwas aus „einem Guß“ entstandenes unter vollster Berücksichtigung aller konstruktiven Notwendigkeiten durchzuarbeiten, war mir also nicht in vollem Maße beschieden.

Wie an der „Lindau“, so versuchte ich auch am „Rhein“ die Lösung meiner Aufgabe im engsten Anschluß an die Zweckform des Ganzen zu erreichen, die, man sollte dies für etwas Selbstverständliches halten, jede Anlehnung an Formen feststehender Architekturen ganz von selbst verbietet. Wo mehrfach gekrümmte Wandflächen vorkommen, ist die Anwendung von Erscheinungen, deren Wesen auf der rechtwinkeligen Verbindung basiert, untunlich, mithin jede Wandgliederung, die der Form der gekrümmten Schiffsrippen — der Spanten — widerspricht, verwerflich. Der Fisch hat über dem Gewölbe seines Skeletts wohl eine deckende, in allen möglichen Farben



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speiseraum, gebeizte Eiche mit Verwendung von Ebenholz, im Stile der holländischen Renaissance aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, ausgeführt von Heinrich Röhrs in Prag, entworfen im Atelier der Firma von Richard Hirschl

schillernde Hülle, deren Struktur der Vorwärtsbewegung entsprechend gestaltet ist, indes ist daran nichts Zweckwidriges. Zweckwidrig aber ist die Gliederung jeder Fläche, wenn sie durch Formen, die aus ganz anderen Notwendigkeiten als den vorhandenen entsprangen — zum Beispiel sichtbarer Ausgleich zwischen Last und Stütze durch tragende und getragene Glieder — bewirkt werden sollen. Bei der feststehenden Architektur ist die Decke das die Mauern abschließende und belastende Element. Zwischen Schiffswand und Decke dagegen tritt eine Verspannung ein. Die Deckrippen liegen nicht in erster Linie wie die Balken eines Hauses als belastendes Element auf den Spanten, vielmehr bilden sie, fest mit diesen verbunden, eine unverrückbare konstruktive Einheit. Das Verhältnis zwischen Wand und Decke ist mithin ein anderes als zwischen Mauer und Stockwerkfußboden. Nur die völlig verkehrte Auffassung über das Wesen der dekorativen Erscheinung gegenüber dem eigentlichen Zweck der Dinge, wie sie sich durch das vielfach sinnlose Kopieren architektonischer Motive allmählich herausgebildet hat, ließ in dieser Richtung manchen Nonsens groß werden und lange Jahre hindurch fortbestehen. Und das gleiche widerholt sich



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speiseraum, gebeizte Eiche mit Verwendung von Ebenholz, im Stile der holländischen Renaissance aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, ausgeführt von Heinrich Röhrs in Prag, entworfen im Atelier der Firma von Richard Hirschl

immer von neuem. Man braucht nur die mehr pompösen als künstlerisch schönen Hochseedampfer des Norddeutschen Lloyd, um ein Beispiel zu nennen, daraufhin zu untersuchen. Der gleiche Geist, der auch bei Eisenbahn-Salonwagen so viel widersinniges Zeug an Stelle von selbstverständlichen Formen entstehen ließ, hat mit der Absicht, Augenfälliges, oder wie man lächerlicherweise sagt, „Schönes“ zu schaffen mittels wahlloser Anwendung aller möglichen entlehnten Motive direkt Widersinniges entstehen lassen. Der Beifall der urteilslosen Menge gibt leider noch immer allen möglichen Verirrungen Recht, sofern diese nur in ein mehr oder weniger verblüffendes Gewand gesteckt werden. Das gilt nicht bloß in Bezug auf Schiffe und andere Verkehrsmittel — es gilt auch in vorwiegender Weise für alles übrige baulich Entstehende. Die ererbten Stilformen passen eben schlechterdings nicht für jeden Zweck.

Die Länge des neuen Dampfers „Rhein“ beträgt 57 Meter, die Breite über die Radkasten 13. Bei einer Belastung von 750 Passagieren ist der Tiefgang nicht mehr als 1·50 Meter. Normale Fahrgeschwindigkeit ist 26 Kilometer pro Stunde. Der Grundriß gliedert sich mit Rücksicht auf die



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnzimmer, Blumenesche, nach Originalen im Schlosse Wetzdorf, ausgeführt von Heinrich Irmler

Maschinenanlage. Letztere nimmt mit den Radkastenanbauten die Mittelpartie des Fahrzeuges ein. Im Vorderteil desselben befindet sich neben Mannschaftsräumen die Kajüte II. Klasse. Das Mitteldeck trägt beidseitig Aufbauten, enthaltend Räume für Kapitän, Kassier, Steuermann, Küche, Aborte und so weiter. Darüber: Kommandobrücke und Steuermannhäuschen. Rückwärts schließt sich in der Richtung der Längsachse der sehr geräumige Salon an, bei dessen Ausbildung Rücksicht darauf zu nehmen war, daß mindestens sechzig Personen gleichzeitig, ohne beengt zu sein, speisen können. Außerdem mußten Sophas untergebracht werden, um vorkommendenfalls unwohl werdenden Reisenden — bei stürmischem Wetter sind Fälle von seekrankheitartigen Anwandlungen auf dem Bodensee nicht selten — als Liegerstatt dienen zu können. Am Kopfende der Kajüte I. Klasse, rechts und links der Zugangstreppe ist ein Damen- und ein Rauchsalon eingebaut. Darüber: Deck I. Klasse.

Die schweizerischen Bodenseedampfer trugen bisher in ihrer äußeren Erscheinung keineswegs das Gepräge von Fahrzeugen, die in überwiegender Weise dem Verkehr von Touristen, Sommergästen und so weiter, also keinem ernsten Zweck, wie zum Beispiel Kriegsfahrzeuge dienen. Der



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnzimmer, Entwurf vom Architekten Franz Freiherrn von Krauß, ausgeführt von Anton Pospischil

äußere Anstrich war meist ein schweres stumpfes Graublau. Höchstens trat bei den plastischen Verzierungen des Bug und Heck, die aus Holz gefertigt und auf der Eisenblechverkleidung des Schiffes aufgesetzt (!!) waren, etwas Vergoldung und Farbe hinzu. Diese Überbleibsel einer Art von Schiffsverzierung, die bei Holzkonstruktion des Schiffskörpers am Platze war, keineswegs aber bei einem metallverkleideten Gerippe aus gewalztem Eisen, brachten allein keine farbenfreudige Stimmung ins Ganze, das auffallend nüchtern wirkte. Hatte schon bei der „Lindau" die äußere farbige Behandlung einen Bruch mit den bisherigen Usancen bedeutet, so ist das beim „Rhein" noch in viel höherem Maße der Fall. Er wurde der Hauptsache nach in Weiß und Rot gehalten. Die plastischen Holzornamente kamen völlig in Wegfall. An ihre Stelle traten Belege in zwölf Millimeter starkem Eisenblech, am Bug wellenlinienartige Streifen, am Heck aufrechtstrebende Stäbe, durch Querleisten in Felder geteilt.

Bei den Innenräumen wurde von einer hölzernen Verkleidung der Konstruktionsteile abgesehen. Die den Holzboden des Deck tragenden Querrippen sämtlicher Räume, weiter die zur Unterstützung dieser Winkeleisen dienende, durch senkrechte eiserne Träger gestützte Längsrippe in der Kajüte erster



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Halle im Stil der Zeit der Königin Elisabeth von England, entworfen von den Architekten Alexander Neumann & Max Jaray, ausgeführt von Siegmund Jaray

Klasse, blieben unverkleidet. Dadurch wurde ein weit leichterer Eindruck im ganzen erzielt, als es durch die sonst übliche Holzummantelung möglich war. Die Verbindungsstellen der einzelnen Konstruktionsteile erfuhren durch bronzene Schließen, die sich um die vernieteten Endigungen legen, eine beabsichtigte Betonung. An den Beleuchtungskörpern fiel jedwede ornamentale Beigabe weg; sie sind in glatten Flächen ausgeführt und passen sich der knappen Zweckform der Eisenkonstruktion an. Bei den früher gebauten Schiffen, auch noch bei der 1905 in Dienst gestellten „St. Gallen", zieht sich in der Kajüte erster Klasse der ganzen Schiffswandung entlang eine Bank. Diese endlos lange Horizontale diente keineswegs dazu, die Höhenverhältnisse des großen Salons etwas günstiger erscheinen zu lassen als sie es faktisch sind. Deshalb wurde auch mit dieser Anordnung gebrochen. An Stelle des einen langen Fenstersophas traten Einzelsitze mit sehr hohen Rücklehnen. Die auf solche Weise gegliederte Längswand ist dadurch in vertikaler Richtung geteilt, wirkt mithin höher als es bei der ausschließlichen Betonung der Horizontalen der Fall war.

Von plastischem Schmuck, Schnitzereien und so weiter, wurde ganz abgesehen, dafür aber der Farbe ein um so nachdrücklicherer Akzent



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Halle im Stil der Zeit der Königin Elisabeth von England, entworfen von den Architekten Alexander Neumann und Max Jaray, ausgeführt von Siegmund Jaray

verliehen. Wie das Äußere, so ist der größte Innenraum des Dampfers, der Speisesaal, in der Hauptsache auf Weiß und Rot gestimmt: rot ist der Fußboden, der an Stelle von Parkett einen kräftigtonigen Linoleumbelag erhielt, rot sind die Tuchbezüge sämtlicher Sitze, weiß dagegen (Ahorn) die Holzteile sämtlicher Möbel, sowie die abhebbare, durch ein paar Einlagen belebte Wandverkleidung (ebenfalls Ahorn), weiß (Lack) weiter die mit Linoleum verkleideten Felder zwischen den Fenstern, weiß endlich Rippenwerk und Felder des Plafonds. Etwas reicher gehalten als das übrige Mobiliar sind die Eckpartien mit den eingesetzten Wandspiegeln und die Hecknische. Außer farbigen Holzeinlagen und Friesen in Scharvogel-Platten kamen nur getriebene Altmessingeinsätze in Verwendung, deren dezente Farbe nicht im Widerspruch steht zu den großen ruhigen Flächen des ganzen Raumes. Eine stärkere Verausgabung von dekorativen Mitteln erfuhren die beiden kleineren Salons, jener für Raucher und der für Damen. In ersterem spielt schwarze Wassereiche und kräftig braunrotes, schön gezeichnetes Platanenholz eine Hauptrolle. Auch treten eine ganze Reihe von Intarsien aus farbigem Material in Erscheinung, der Boden ist graugrün, die Möbelbezüge satt graublau. Im Damensalon dagegen spielen lichte Töne eine wesentliche



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Herren-Arbeits- und Empfangszimmer, entworfen vom Architekten Karl Witzmann, ausgeführt von Sigmund Oppenheim

Rolle. Zu dem feinen Grau des Bodens und der Bezüge tritt eine in lauter kleinen Quadratfeldern, amerikanische Birke, ausgeführte Wandvertäfelung in Kontrast, die Beleuchtungskörper sind in Blankmessing ausgeführt, Wände und Decke in einem ganz leicht ins Grünliche spielenden Weiß gehalten.

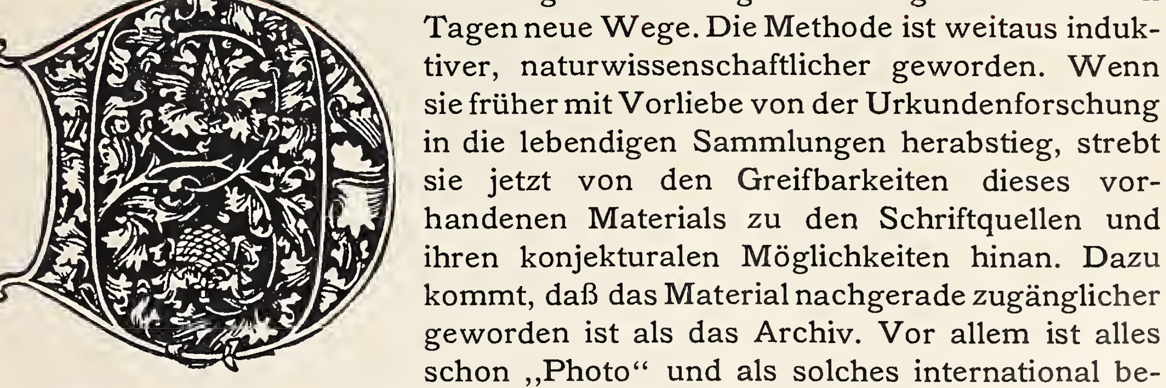
Der Treppenhauszugang, dessen Wände in steigende Vertikalfelder geteilt sind, bekam Tonung in einem gebrochenen Blau, die quadratischen Ornamentfelder der Füllungen dagegen in Weiß, Schwarz, Grün und Gold. Und mit Farbe ist auch, soweit dies an den vor meiner Betätigung an dieser Arbeit bereits fertiggestellten Teilen des Raumes möglich war, die Kajüte zweiter Klasse, dieses Stiefkind, einigermaßen menschenwürdig gestaltet worden. Keine Eichenholzimitation im Anstrich mehr wie bisher, sondern felderweise Abteilungen in Grün, Weiß, Rot und Schwarz, ohne jedwede Anwendung ornamentaler Beigaben.

Es läßt sich auch mit diesen bescheidenen Mitteln etwas erreichen und zur Erziehung des Volkes sind derartig einfache Erscheinungen vielleicht zweckdienlicher als Führungen durch Bildergalerien mit Erklärung aller möglichen und unmöglichen Madonnentypen und deren Entwicklung im Verlauf der Jahrhunderte.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speisezimmer, Ahorn, entworfen vom Architekten Karl Witzmann, ausgeführt von Jakob Soulek

EDUARD LEISCHINGS MINIATURENWERK VON LUDWIG HEVESI-WIEN



IE Bearbeitung der Kunstgeschichte geht in unseren Tagen neue Wege. Die Methode ist weitaus induktiver, naturwissenschaftlicher geworden. Wenn sie früher mit Vorliebe von der Urkundenforschung in die lebendigen Sammlungen herabstieg, strebt sie jetzt von den Greifbarkeiten dieses vorhandenen Materials zu den Schriftquellen und ihren konjekturalen Möglichkeiten hinan. Dazu kommt, daß das Material nachgerade zugänglicher geworden ist als das Archiv. Vor allem ist alles schon „Photo" und als solches international benutzbar, das Vergleichen und Gruppieren der Kunstwerke hat schier keine Schranken mehr. Und dann mehren sich die Sonderausstellungen in nie geahnter Weise und selbst der zugeknöpfteste Privatbesitz gibt seine



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speisezimmer, Mahagoni, entworfen und ausgeführt von Portois & Fix

Geheimnisse gerne preis, um im Wettbewerb der Kabinette rühmlich zu bestehen oder auch weil einzelne Besitzer mit löblichem Hochsinn zur Lösung einschlägiger Rätsel beizutragen wünschen. Hat man früher von Kunstinteressenten im allgemeinen gesprochen, so gibt es heute schon eine immer wachsende Zahl von Forschungsinteressenten im besonderen. Die Sammler selbst werden Mitarbeiter der großen Geschichtswerke, die nun Jahr um Jahr erscheinen, meist im Anschluß an umfassende Ausstellungen des einmal und vielleicht nicht wieder zusammenströmenden Forschungsstoffes.

Paris, London, Antwerpen, Berlin, Wien bilden in den letzten Jahren eine Kette lebendiger Wirksamkeit in diesem Sinne. Seit der bahnbrechenden Wiener Kongreßausstellung, die der ganzen Kongreßforschung und Kongreßliteratur einen mächtigen Anstoß gegeben hat, haben wir das historische Porträt, die Primitiven des Nordwestens, Rembrandt und Van Dyck, das Jahrhundert deutscher Malerei, die Porträtminiatur, das Wiener Porzellan, die Biedermeierzeit und noch andere Kunstbezirke in das helle Ausstellungslicht getaucht und daraufhin eingehender und genauer, als es je möglich gewesen, bearbeitet gesehen. Einen solchen Gewinn bedeutet auch das

ungewöhnliche Prachtwerk Eduard Leischings über das österreichische Miniaturbildnis.*

Die stoffliche Grundlage des Werkes bildet die große Wiener Ausstellung von Miniaturbildnissen, die unter dem Protektorat der Erzherzogin Maria Anunciata im Frühjahr 1905 in den Räumen des k. k. Ministerratspräsidiums stattfand und an 3000 Nummern umfaßte. Der Eindruck war so überraschend groß, es boten sich so interessante Ein- und Ausblicke, so viel Stoff zu Analyse und Kontroverse, neue Aufschlüsse und neue Rätselfragen, daß die Festlegung des ganzen „Falles" in einem genau prüfenden und mit Aufgebot aller Hilfsmittel kombinierenden Buche unabweislich erschien. In Eduard Leisching, der auch an der Spitze der Ausstellungsarbeiten gestanden, fand sich der schon am Kongreßwerk bewährte Mann für diese Aufgabe, am Kongreßwerk, in dem Franz Ritter zum ersten Male unsere Miniatur, wenn auch gleichsam im Miniatur-



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Gruppe, Raufende Jungen, in Birnholz geschnitzt, entworfen und ausgeführt von Franz Barwig



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Springbrunnen, Elefantengruppe, Bronze, entworfen von F. Gornik, ausgeführt von A. Rubinstein

* „Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850. Mit einer Einleitung über die allgemeinen Zustände der Kunstpflege in Österreich bis 1850 und über die Miniatur in den anderen Ländern von Eduard Leisching. Mit 51 Tafeln und 57 Textbildern. Wien 1907, Artaria & Komp." Großquart, 297 Seiten. 400 nummerierte Exemplare. Unter den Mitwirkenden ist, wie schon bei der die Grundlage bildenden Miniaturenausstellung Dr. August Schestag besonders hervorzuheben. Die technische und künstlerische Ausstattung des von F. v. Waldheim gedruckten Prachtbandes erfüllt alle Anforderungen der verwöhnten Zeit. Die Farbenlichtdrucke und Lichtdrucke von J. Löwy und die Farbenheliogravüren von Blechinger und Leykauf entsprechen der anerkannten Leistungsfähigkeit dieser Firmen. Umschlag und Vorsatzpapier sind zeitgemäßen alten Mustern aus der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums nachgebildet, der Einband von F. W. Papke besorgt. Das Verlagshaus Artaria, aus dem auch das schöne Kongreßwerk hervorgegangen, hat dem Miniaturenwerke die nämliche Sorgfalt und Opferwilligkeit gewidmet.

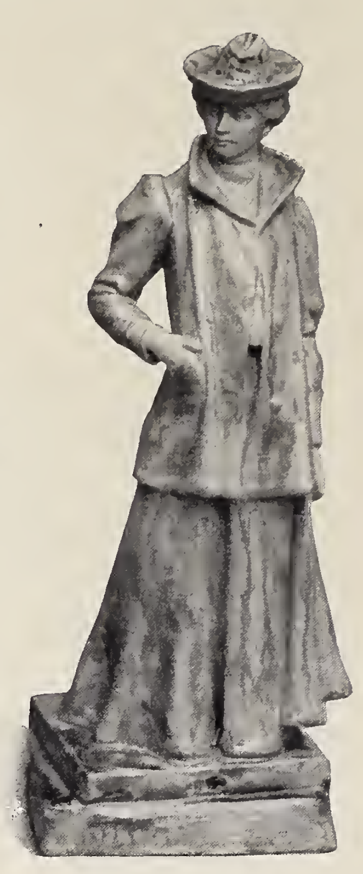


Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Statuette, Kaiserin Elisabeth, Biskuit, von Professor Herm. Klotz, ausgeführt von A. Förster & Co.

rahmen, eingehend und wissenschaftlich behandelt hat. Zwar wuchs das Buch alsbald — crescit eundo — weit über den Rahmen des Ausstellungsstoffes hinaus, doch ist dieser Fehler eine Tugend, da Leisching mit seltener Umsicht und Arbeitskraft auch das wimmelnde Einzelleben des erweiterten Betrachtungskreises als Kunstkenner durchzuprüfen und als Geschichtsschreiber organisch zusammenzufassen verstand. So erhielt der Leser hier in der Tat die lebensvolle und sachgemäße Darstellung eines der liebenswürdigsten Gebiete der Malerei, einer Kunstblüte, in deren mildem Abendglanz sich noch unsere eigene Jugend gesonnt hat.

Denn für Österreich, das „an Bildnisminiaturen reichste Land“, ist auch noch etwas wie Herzenssache dabei, diese Kunst ist Blut von unserem Blute und hat mit ihren größten Meistern Höhen erschwungen, über die auch die Altgefeierten des Westens nicht hinauskommen.

Durch die eindringliche Kritik und beredte Darstellung Leischings ersteht uns nun dieser ganze hundertjährige Entwicklungsgang einem fruchtreichen Lebensverlauf gleich in natürlicher Farbigkeit. Ihn verlockt aber nicht etwa ein heimlicher Wunsch, diesen österreichischen Ruhm auf den Effekt herauszustaffieren, zu unberechtigten Kolorismen und Optimismen. Er macht die Dinge nicht schöner und die Menschen nicht größer als sie nach wissenschaftlichem Maße sind. Und auch das Österreichische



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Kostümfigur, Steinzeug, entworfen und ausgeführt von Hugo Kirsch



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Statuette, Linzerin, Steinzeug, entworfen von Michael Six, ausgeführt von Hugo Kirsch

macht er nicht österreichischer als nötig, indem ja der ausländische Einschlag hierzulande so stark war, was aber eben wieder die assimilierende Macht unseres erdständigen Kunstempfindens in helles Licht setzt, da fremde Talente an diesem wärmeren Hofe, in dieser gemütlicheren Gesellschaft gleichsam an Vollblut gewinnen, sich an das höhere Sinnenleben ihrer Modelle heransteigern mußten.

Ein Beispiel etwa, wie selbst der berühmte Liotard Maria Theresia immer wieder nicht zu ihrer Zufriedenheit malen kann oder wie Guérard (Leisching aus den Akten des Oberstkämmereramtes) die Kaiserbildnisse immer nicht ähnlich genug macht.

Schon in den beiden ersten Kapiteln des Werkes, obgleich sie gewissermaßen bloß als zwei Vorworte oder Einleitungen gelten wollen, ist diese kunstschaffende Kraft des österreichischen Eigenwesens hell beleuchtet. Das erste handelt von den Zuständen der Kunstpflege in Österreich, wo schon unter Karl IV. die Prager Maler die erste Schule im Deutschen Reiche begründeten. Da ist es denn bezeichnend, wie in der Kunstpflege das persönliche Element immer wieder durchbricht, zunächst bei den Förderern, auf ihren Antrieb aber auch bei den Geförderten. Erst als die Akademie Ludwigs XIV. vorbildlich wurde, selbst bis zum Buchstaben der akademischen Statuten (in Paris „lieu dédié à la vertu“, in Wien „ein der Tugend gewidmetes orth“), stellte sich eine starrere Generalzucht ein. Unter Peter Strudel Freiherrn von Strudelsdorff und seinem Nachfolger Jakob van Schuppen stand diese in Blüte, doch waren beide so umfassende Kunstschöpfer, daß ihre Intimität — wurde doch zum Teil in ihrer eigenen Wohnung gelehrt — die „Akademie“ doch sehr der ehemaligen praktischen Werkstättenlehre genähert haben muß. Die jungen Leute sahen arbeiten und arbeiteten mit. Und bezeichnend genug

Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Altwiener Paar, Biskuit, entworfen von Professor Jos. Tautenhayn, ausgeführt von A. Förster & Co.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Statuette, Biskuit, entworfen von Professor Jos. Tautenhayn, ausgeführt von A. Förster & Co.

unterstützte der Hof auch den Konkurrenten seiner eigenen Akademie, den genialen Schmutzer, dessen Kupferstecherakademie im Täubelhof (Annagasse) eine Art Sezession zur Natur wurde, indem Schmutzer, ein früher Waldmüller, von seinen Schülern schon das Naturstudium im vollen Lichte (!) und anatomische Arbeit forderte. Auch Schmutzers vielseitige kunstgewerbliche Antriebe, sogar zu Wiener Hausrat, sind schon sehr modern im jetzigen Sinne. Die staatswirtschaftliche Bedeutung der Kunst war schon von Karl VI. („Aufnahme des Commercij") deutlich erkannt und als Kaunitz Kunstkanzler wurde, nahm der Staat den gewerblichen Unterricht (Manufakturschule, Erzverschneiderschule) in seine Hand. Aber auch Kaunitz schätzte das persönliche Moment hoch, suchte durch Bildung die „Erfindungskraft" zu steigern und wies die nach Rom stipendierten Künstler an, sich jeder „dem Triebe seines von ihm geprüften Genies zu überlassen". Leisching widerlegt die gewissen „Daumschrauben", die man dieser Zeit nachzusagen pflegt und die freilich in der folgenden klassizistischen Epoche, und dann wieder bis zum Vormärz immer neue Umdrehungen erfuhren, jedoch nicht nach der Laune eines einzelnen, sondern im Geiste der ganzen Zeit. Keinesfalls also fehlt es an Tatsachen zu einer „Rettung" der Akademie.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Spiegel, Silber, entworfen und ausgeführt von J. C. Klinkosch

Im zweiten Kapitel, das eine Übersicht der auswärtigen Bildnisminiatur gibt, setzt schon die Einzelforschung Leischings ein. Der große Pariser Schwede P. A. Hall (geboren 1736 zu Stockholm), dem „nur Füger ebenbürtig"

(Baron Bourgoing erwähnt, daß kürzlich in Paris ein Füger als Hall verkauft worden sei), dieser damalige Großmeister der Charakterminiatur soll nach George C. Williamson („History of Portrait Miniature" II, 93) in Wien gewesen sein. Unser Forscher setzt vergebens alles in Bewegung, eine Spur von ihm zu finden; eine, die zum Grafen Hans Wilczek führte, erwies sich als irrig. Selbst in den großen Beständen des Hofes, aus denen über 600 Miniaturporträte auf unserer Ausstellung waren, weist nichts auf Hall hin, dessen Enkelin Madame Ditte übrigens in seiner Lebensbeschreibung auch nichts von einer Wiener Reise weiß. Hall in Wien ist also augenscheinlich eine kunstgeschichtliche Fabel. Isabeys Wiener Aufenthalte fallen in die Jahre 1812, 1814, 1815 und 1816. Er wohnte über dem Café Jüngling (Stierböck), Leopoldstadt Nr. 560. Solche Wohnungsnachweise sind mitunter nicht ohne Wert; so weist Leisching an ihrer Hand nach, daß Natale Schiavoni öfter in Wien weilte, als die Lexika wissen. Isabey hatte in Wien alle Hände voll zu tun. Ein klassischer Beweis dafür ist sein Brief vom 3. September 1812 an den Grafen Moriz Fries, dessen Enkel Graf August Fries dieses Schriftstück dem Verfasser mitgeteilt hat (Anhang II). Der Künstler muß eine Einladung des Grafen ablehnen, weil der Kaiser ihn für Sonntag zum Abschied nach Baden befohlen hat; auch entschuldigt er sich, daß er noch immer nicht dazugekommen, das Bild der Gräfin zu malen. Von den Isabeyschen Porträten, die Leisching in Wien nachweist, befindet sich eine Anzahl in zwei achtreihig geordneten Rahmen, sämtlich signiert und datiert (1812) im Schlafzimmer des Kaisers; ebenda besonders gerahmt das Bild des Herzogs von Reichstadt („Isabey 1815"). Beim Fürsten Montenuovo der Staatskanzler Fürst Metternich (1812) und Großfürstin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Rahmen, Zinn getrieben, entworfen und ausgeführt von Mathilde Quirin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Weinkanne, Glas mit Silbermontierung, entworfen und ausgeführt von J. C. Klinkosch



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Panneau, Madonna, Emailmalerei, entworfen und ausgeführt von Anna Wagner

Katharina Pawlowna (1813), beim Grafen Karl Lanckoroński Gräfin Lanckorońska-Rzewuska (1814), beim Fürsten Franz Auersperg Fürstin Bagration, beim Fürsten Metternich und in der Sammlung Figdor zwei Bildchen der Kaiserin Marie Louise. Isabey machte in Wien so sehr Schule, daß manche Nachahmer in den Ausstellungskatalogen eigens hinzufügten, sie hätten in der Manier Isabeys gearbeitet. Eine „überraschende Erscheinung" aus den vorangehenden Jahren glänzte einstweilen unerkannt auf der Miniaturenausstellung. Erst nach ihrem Schlusse, bei der Reproduktion eines Bildchens der Erzherzogin Marie Christine, entdeckte man auf dem Buche, das sie in der Hand hält, die bis zur Unsichtbarkeit feine Bezeichnung: „Alphen 1769". Das war jener Eusebius Johann Alphen, der in den Nachschlagebüchern als dänischer oder auch holländischer Maler Alfen oder Alf vorkommt, nach Mechel gar 1741 in Wien geboren und 1772 ebenda gestorben wäre. Dieser frischfarbige, stark charakterisierende Künstler war ein neuer Blutstropfen in der damaligen Miniaturmalerei, ein „Vorläufer Fügers". Bisher sind zehn Bilder von ihm nachgewiesen, davon drei aus dem Nachlaß der Familie stammende bei Professor A. Politzer.

Die Schwierigkeiten solcher Nachweisungen sind nicht gering, da das Nichtsignieren sehr gebräuchlich war. Meytens zum Beispiel, der Großporträtist Maria Theresias, signierte seine Miniaturen nie; wie Leisching mit Humor bemerkt, vielleicht aus Eitelkeit, da man seine Klaue ohnehin erkennen müsse. In seiner von Frimmel ausgegrabenen Selbstbiographie, die den Rekord an triefendem Selbstlob erreicht, rühmt er wenigstens, er habe in der Emailtechnik alle Zeitgenossen übertroffen, wie denn Zar Peter 1717 in Paris 40 Emailbildnisse bei ihm bestellte. Auch die schriftlichen Quellen lassen durchaus im Stich, da das XVIII. Jahrhundert sich mit Nachrichten über solche Kleinkünstler wenig oder noch lieber gar nicht abgab. So konnte Leisching trotz vielen Suchens nach gezahlten Preisen nur eine einzige solche Urkunde finden. Wertvolle Daten und auch neue Namen lieferte immerhin das Fürstlich Schwarzenbergsche Archiv. Aber selbst schon vorhandene Schriftlichkeiten haben eine verhängnisvolle Neigung, wieder von der Bildfläche zu verschwinden. So war selbst das Tagebuch von Fügers Sohn für das vorliegende Werk nicht mehr aufzufinden. Anderes kam zu spät, so die Mitteilung Frimmels, daß Dr. Raab in Meran ihm eine Reihe Urkunden über Füger zur Verfügung gestellt habe. Habent sua fata. Wie wir weiterhin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wandteller, Bauernmajolika, entworfen und ausgeführt von Josef Anton Hussl, Schwaz, Tirol

sehen werden, hat aber Leisching doch ein ganz namhaftes Finderglück und, wie man es nennen möchte, Identifikationsglück. Das Werk manchen Meisters verdankt seiner Nachweisearbeit wertvolle Bereicherungen, zum Teil auch, weil er die Gabe hat, dritte Personen für seine Forschungszwecke zu interessieren, wie ihm denn durch Mitwirkung hochgestellter Kunstfreunde einige sehr schätzbare Ergebnisse zugefallen sind.

Die großen Wiener Meister Füger und Daffinger bilden selbstverständlich den Kern seines Buches. Von Füger sind denn auch 59 Bilder wiedergegeben, davon 32 zum ersten Mal. Durch Ferdinand Labans verdienstvolle Monographie und die Berliner Jahrhundertausstellung ist unserem Meister nun auch in Deutschland sein kunstgeschichtlicher Ehrenplatz gesichert. Seither ist der reiche Wiener Füger-Schatz erschlossen und namentlich auch Leisching hat manche glückliche Füger-Entdeckung gemacht. Nach anderem ist das Suchen noch immer vergeblich. Sein ältestes bekanntes Bild, das ihn und seinen Bruder darstellt (1768) und 1769 in Dresden ausgestellt war, erschien aus dem Besitz des Professors Dr. Kauffmann in Tübingen auf der Berliner Jahrhundertausstellung. Das gleichzeitige Bildnis des Professors Segner zu Halle, als „Kabinettstück“ bezeichnet, ist nicht aufzufinden. „Feurig und graziös“ war damals Füger nach Chodowieckis Ausdruck. Überhaupt meint Leisching, bei Füger dürfen wir uns noch auf Überraschungen gefaßt machen, zum Beispiel aus den Nachlässen seiner römischen Jugendfreunde, in deren Kreise er doch gewiß viel herumkonterfeit hat. Alle diese Jugendzeiten sind so neblig. Auch sein erstes Wiener Streben hat wenig Spuren hinterlassen. Der Kaiser Josef von 1776 (k. k. Österreichisches Museum) mit den herrlichen Augen, ist schon ein Meisterwerk. Hier heißt es suchen, suchen. Aber trotz alles Suchens wollte sich selbst ein so hervorragendes Bild, wie die von Maria Theresia bestellte große Allegorie auf die Rückkehr Marie Christinens und ihres Gemahls aus Italien, sein erster Auftrag, nicht finden lassen. Einen reizenden Beitrag zur Kenntnis des



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Honigkrug, Bauernmajolika, entworfen und ausgeführt von Josef Anton Hussl, Schwaz, Tirol

Verhältnisses zwischen Füger und dem Hause Thun — das Dreischwesternbild im Kaiser Friedrich-Museum, bekanntlich von Laban als Gräfinnen Thun festgestellt — erhielt Leisching vom Grafen Camillo Razumovskij. Es sind Briefe des Grafen Andreas Razumovskij, damals russischen Gesandten in Stockholm, später im Kongreß-Wien, des Freundes Beethovens, an die Gräfin Elisabeth Thun, mit der er heimlich verlobt war. Füger hatte sie für ihn gemalt (1787) und das Bild, mit der obligaten Haarlocke der Gräfin geschmückt, war dem Grafen Stadion mitgegeben für den heimlichen Bräutigam. Aber es war eine lange Reise und der Ungeduld des Grafen Andreas kam sie unendlich vor. Die „boîte au portrait“ schien gar nicht mehr ankommen zu sollen und in den Briefen des Grafen ist des Scheltens kein Ende. Endlich ist das Porträt da, er ist in alle Himmel entzückt . . . „je crois en vérité qu'il parlera“ — „faites lui mon compliment“ (dem Maler nämlich) . . . „mon cher Füger . . . charmant, charmant“ und will ihm sofort so und so viele Schock Dukaten bei „Frise“ (Fries) anweisen.

Bei Fürstin Wilhelmine Auersperg fand Leisching jene erstaunliche Inkunabel Fügerscher Kunst, das Bildnis des G. Melchior Rederer, 1767 in Stuttgart gemalt, in seinem 16. Jahre, wie die Inschrift bemerkt, eigentlich aber im 17. Es kommt darauf schon die rote Untermalung der Schattenpartien vor. Laban erwähnt es als verschollen. Eine interessante Identifizierung betrifft Labans „Erzherzogin Marie Klementine“ bei Dr. Albert Figdor. Leisching fand beim Grafen Merveldt dieselbe Dame als dessen Großmutter, Gräfin Marie Therese, geborene v. Pergen, 1783 vor ihrer Verheiratung gemalt. Das Bild hat sich unter dieser Bezeichnung direkt herabgeerbt und ist im Originalrahmen, mit Haaren und der in Gold ausgeschnittenen Inschrift „Therese“. Gräfin Therese malte selbst und war Schülerin Fügers. Übrigens besitzt Graf Merveldt noch ein zweites Miniaturbild von ihr aus dem Jahre 1796. Eine Kontroverse knüpfte sich in der Miniaturenausstellung an ein Damenbildnis aus dem Besitz der Frau Therese Mayr, das mit einem falschen A. K. bezeichnet war und als Angelika Kauffmann ging. Dies ist nun von zwei Seiten her erledigt. Graf Hugo Kálnoky erhielt kürzlich aus dem Nachlaß der Herzogin von Sabran ein herrliches, vermutlich 1785 gemaltes Porträt der Fürstin Pauline Salm, geborenen Prinzessin Auersperg. Und während der Drucklegung des Miniaturenwerks ging dem Verfasser durch Gräfin Therese Fries aus dem Besitz der Gräfin Eleonore Herberstein-Salm ein zweites Porträt dieser Dame zu, und zwar signiert „Füger pt. 1786“, auf der Rück-

seite früher mit ihren Haaren versehen und dort mit ihrem Namen, angeblich von Fügers Hand bezeichnet, während am Rande die Inschrift graviert ist: „Nunmehro Verklärten Gattin Paulina — Der Sanften Dulderin Theuere Ueber-Bleibsel". Diese Inschrift ist offenbar nach dem Tode der Fürstin (1791) hinzugefügt. Das Mayrsche Bild aber ist eine Replik und eine zweite besitzt Baron Bourgoing. Ein dritter Fall von glücklichem Ausgang betrifft ein Doppelporträt, Mutter und Kind, bei Baron Albert Rothschild. Prinz Franz von und zu Liechtenstein wurde dadurch an eine Pergamentminiatur beim Fürsten Corsini in Florenz gemahnt, deren Photographie er vermittelte. Die Dargestellten sind Freifrau Barbara Hayeck von Waldstätten, geborene de Rossi und ihre, später mit dem Fürsten Tommaso Corsini vermählte Tochter Antonietta. Das Rothschildsche Bild ist eine Replik des florentinischen. Und noch ein ähnlicher Fall. Fürstin Marie Kinsky-Liechtenstein lenkte noch kurz vor ihrem Tode die Aufmerksamkeit Leischings durch eine Wailandsche Kopie auf ein köstliches Damenbildnis beim Grafen Hugo Kálnoky, aus dem Besitz der Herzogin von Sabran; es ist das Porträt der Fürstin Anna (Nancy) Liechtenstein, geborenen Gräfin Khevenhüller, ihrer eigenen und des Ersten Obersthofmeisters Fürsten Rudolf Liechtenstein Großmutter. Trotz so vielseitigen Entgegenkommens sind aber noch lange nicht alle Probleme gelöst. Eines der wunderbarsten Männerbildnisse Fügers galt seinem verstorbenen Besitzer Baron Nathaniel Rothschild, aus dessen Erbschaft es an Baron Alfons Rothschild übergegangen ist, als General Platon Subow, Günstling Katharinas II. Der Baron schätzte es so, daß er noch im Sterben die Verfügung wiederholte, dieses Bild im Miniaturenwerke ja gewiß farbig wiederzugeben. Für Leisching ist Platon Subow nicht verbürgt genug, da er nie in Wien und Füger nie in Rußland gewesen. Für eine Kopie nach dem Bilde einer andern Hand, Lampis etwa, sei es zu lebensvoll, von „fast unheimlicher Natürlichkeit"; „so sinnlich kann man nur vor der Natur malen". Und noch eines seiner erstklassigsten Männerbildnisse ist in das alte Inkognito gehüllt geblieben. Der „Kavalier im braunen Rock" des Barons Bourgoing; „auf gleicher Höhe nur die Porträte des Dr. Barth und das zweite der Königin Karoline". Der Verfasser ist „stolz, es auf Tafel I reproduzieren zu können".



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Glaskörbchen, entworfen von Marie Waltl, ausgeführt von Johann Lötz' Witwe (Max Freiherr von Spaun) in Klostermühle



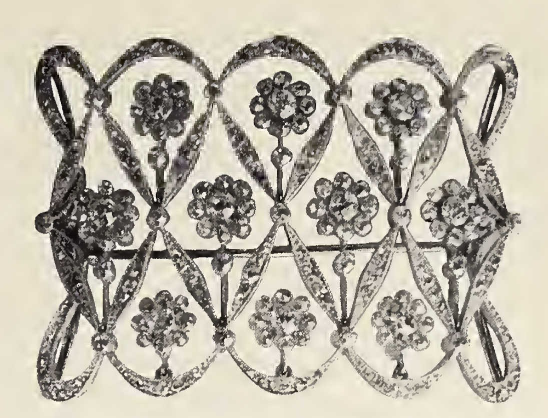
Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Armband mit Brillanten, entworfen und ausgeführt von Anton Heldwein

Der persönliche und künstlerische Charakter Fügers wie Daffingers ist von Leisching mit dem Spürsinn des fachkundigen Forschers und mit großer literarischer Sorgfalt herausgearbeitet. Die Würdigung ihrer Kunst ist mit aller Feinheit abgewogen und durchaus gerecht. Man wird sogar ohneweiters zugeben, daß Füger „noch mehr Zeug gehabt hätte als Isabey, die Staatsmänner Europas voll aus dem Historischen heraus zu erfassen". Bei Daffinger, der „wie Schubert und Raimund, nur in Wien möglich war", muß er mit einem gewissen Takt vorgehen, da hier so „manches Abstoßende" mit unterläuft. „In Charakter und Lebensführung vielfach rätselhaft", sei er ein „origineller Mensch, in dem das scheinbar Unedle vielleicht nur eine eigentümliche Form der Selbstbehauptung war". Nun, das Kapitel des Wiener Zynismus jener Ludlamstage ist noch nicht geschrieben und wird ja wohl nie geschrieben werden. Nicht gedruckt wenigstens. Daffinger war darin wohl ein bedeutender Solist wie Castelli und noch mancher andere, aber der große Chorus war auf die nämliche Tonart gestimmt. Sehr richtig bemerkt Verfasser, daß Lawrences Einfluß auf Daffinger weit überschätzt wird und sich eigentlich mehr in den roten Kissen und Draperien kundgibt. Übrigens sei er trotz seiner großen Fruchtbarkeit im Ausland ganz unbekannt und auch die Kenner haben nur etwa 300 seiner Bilder in Evidenz. Im vorliegenden Werke sind 34 wiedergegeben, zum Teil in Farben, was allerdings seine künftige Geltung auch nach außen begründen wird. Bilder wie Gräfin Nandine Károlyi-Kaunitz im Reitkleide (1840), sein Selbstporträt (Sammlung Figdor), Fürstin Lori Schwarzenberg (die auch in der Peterschen Kopie wiedergegeben ist), Gräfin Sophie Narischkin als Kind (um 1835) und andere mehr bleiben vollwertig. Merkwürdig ist sein Bild des Herzogs von Reichstadt, weil es in der unteren Gesichtspartie und durch die ungewöhnlich hohe Stirne von allen anderen abweicht; aber der Herzog selbst muß es für sehr ähnlich gehalten haben, da er es seinem Freunde Grafen Nikolaus Moriz Esterházy schenkte.

Neben diesen beiden Hauptfiguren treten noch viele andere auf, die ihre Zeile wert sind. Michael Weixelbaum, der seinem Meister Füger so ähnlich wurde, daß, wie Leisching mutmaßt, manches vermeintliche Füger-Bild von ihm herstammen dürfte. Jakob Konrad Bodemer, der der Emailminiatur neue Reize schuf. Der erwähnte Guérard, von dem aus der Sammlung Figdor das originelle Bildchen der Kaiserin Maria Ludovika in ihrer Rolle im „Misanthrope" wiedergegeben wird; es ist in ein Notizbuch eingelassen und ein Geschenk an den Grafen Jean O'Donell, der unter dem 18. April 1816 eine große Eintragung beifügt. Dann Robert Theer, den seine Sammelwut in ein ewiges, chronisch-akutes Vorschußverhältnis zu Artaria bannte. Und Anreiter, der zuerst die Miniaturbildnisse auf Glas machte. Und



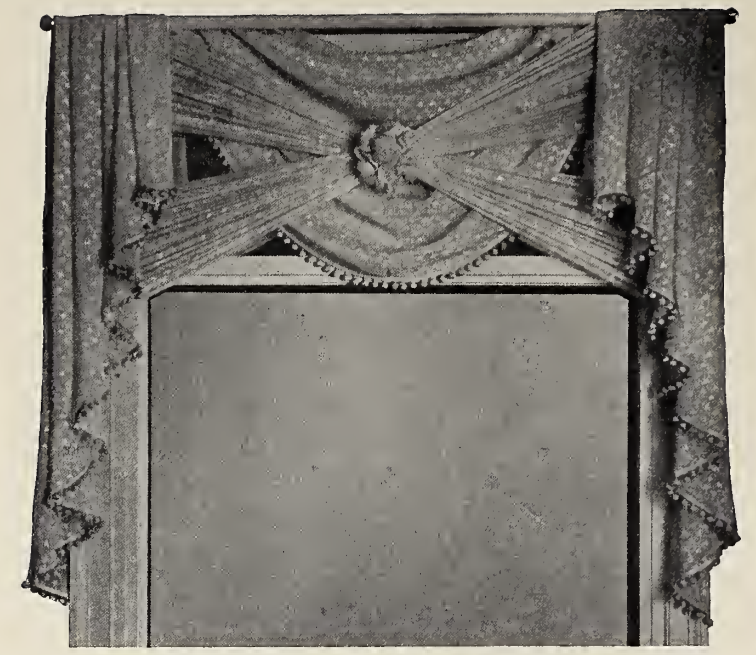
Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Spange, Schneeglöckchen, entworfen und ausgeführt von Julius Hügler



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Plaque und Brosche, entworfen und ausgeführt von Anton Heldwein

Agricola, die Familie Decker, Karl (im Ausstellungskatalog fälschlich Ludwig) Hummel mit seinen Camaïeuminiaturen auf schwarzem Grund, Johann Ender und soviele andere. Ein „Antonio Viranowsky" des Ausstellungskatalogs, auf einem feinen Porträt des Erzherzogs Rudolf (Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand) entpuppte sich erst bei der photographischen Vergrößerung als „Pirawolly", von dem nichts weiter bekannt ist.

Und auch einige unserer alten Wiener Lieblinge, die sonst im großen arbeiteten, sind der Miniatur nicht fremd. Begann doch Waldmüller so im kleinen, auf dem nahen Preßburger Landtag, wo er drei Jahre lang Magnatenbildchen malte, was er dann in Agram, wohin ihn der Banus Graf Gyulai mitnahm, fleißig fortsetzte. In Ungarn und Kroatien müssen also viele Miniaturen von ihm verborgen sein, doch alles Nachfragen des Verfassers war fruchtlos. Auch Prinz Chlodwig Hohenlohe, der zu diesem Behufe mit dem Baron Leopold Edelsheim-Gyulai in Verbindung trat, hatte verlorene Mühe. Seine frühesten bekannten Miniaturen sind die seiner Eltern (Sammlung Dr. Heymann). Über das reproduzierte Bildnis der Frau Angelika Leiden berichtet ihr Gatte 1827 in seinem Tagebuche. Auch Eduard Bitterlich lernte noch 1849 bei Waldmüller das Miniaturmalen. Es war überhaupt in Wien eine allgegenwärtige, auch von Dilettanten geübte Kunst, wofür auch das Erscheinen einer interessanten kleinen Schrift (Anhang XXI) spricht: „Versuch einer möglichst praktischen Anleitung zum Miniaturenmalen des L. E. G. B. Wien 1832." Auf dem von Leisching eingesehenen, der Frau Therese Mayr gehörigen Exemplar sind die beiden letzten Anfangsbuchstaben G. B. mit Bleistift als „Graf Buquoi" vervollständigt. Da es aus der Bibliothek von Schloß Erlaa stammt, dessen Besitzer einst Bäuerle war, mag ja etwas daran sein. Ganz neu nachgewiesen ist Danhauser als Miniaturmaler. Leisching fand beim Fürsten Adolf Josef zu Schwarzenberg ein signiertes, sehr charakteristisches Gouacheprofil des Fürsten Josef Johann zu Schwarzenberg, was denn veranlaßte, auch ein dem Grafen Josef Wallis gehöriges Danhauser zuzuschreiben. Ferner dürfte eine Gouacheminiatur von Valentin und Heinrich Adamberger (bei Baronin Auguste Eiselsberg)



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Fenstervorhang aus dem Interieur der Firma Heinrich Irmler

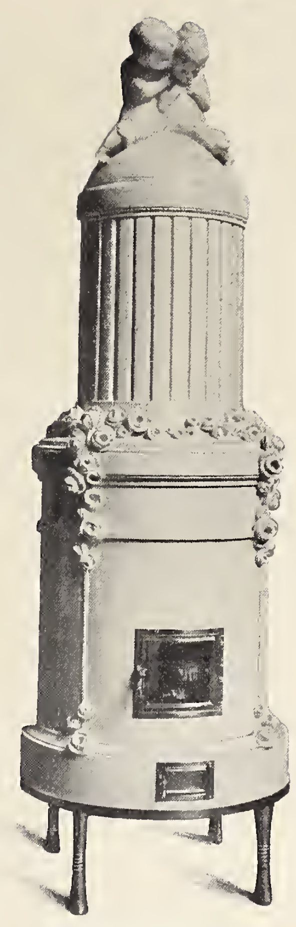
auf diese Hand zurückgehen. Neu ist ferner Kriehuber als Elfenbeinminiaturist; seine Signatur (1835) steht auf einem Bilde des Klavierbauers Konrad Graf. Und voriges Jahr war selbst Lampi auf der Berliner Jahrhundertausstellung mit einem Miniaturporträt seiner Frau vertreten, während in Brünn noch andere aus dem Familienbesitz auftauchten, die teils in die Sammlung Figdor, teils nach England gelangt sind. Nach einer Frimmelschen Mitteilung kamen Lampische Miniaturen aus dem Besitz eines Urenkels des älteren Lampi auch in das Innsbrucker Ferdinandeum.

Wir schließen. Das ungemein reichhaltige Werk hätte uns auch noch mehr ausziehbaren Stoff geboten, an großen und kleinen Ermittlungen, kritischen Untersuchungen, Berichtigungen und beachtenswerten Gesichtspunkten. Das Buch wird ja gelesen werden. Es ist ein Standard book auf seinem Gebiete und hat seine Art von Monumentalität, denn es ist weit mehr als Grundstein irgend eines Gebäudes, das vielleicht die Zukunft nach vielen glücklichen Funden errichten mag. Es ist schon jetzt ein abgeschlossener Bau, in dem sich geschichtliche Gestalten lebendig bewegen, und jedenfalls viel mehr, als was die Herausgeber im vorhinein zu erhoffen wagten. Es war ein Sprung ins Dunkle, aber er hat Licht gebracht. Der Verfasser hat sich um die österreichische Kunstgeschichte verdient gemacht.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

AQUARELLISTENKLUB. Die 21. Ausstellung des Aquarellistenklubs im Künstlerhause mit 306 Nummern, die den ganzen ersten Stock füllen, ist sichere Unterhaltung für drei Stunden. Eine Menge Kleinigkeiten, auch etwas größeren Formats, und allgemeine Rührigkeit bewährter oder mit Glück strebender Hände. Die Landschaft ist natürlich besonders reich. Darnaut („Bauerngehöft in der Abendsonne") greift einmal besonders tief in den Ton und ins Wasser, wo ein ganzer Himmel vor sich geht. Charlemont spaziert in und bei Brioni umher und bringt eine lustige Musterkarte von kleinen Brandungen und Blumentälern mit. Tomec („Im Schlag") guaschiert einen Abend über hohen Bäumen mit großer Reichhaltigkeit hin, aber auch seine „Sylvesterpredigt in der Stephanskirche", mit den schwärzlichen Massen des Publikums als Bodensatz des

dämmernden Steingrau ist eine voll angeschlagene Stimmung. Sehr hübsch sieht Ranzoni ein Teilchen der Schönbrunner Ruine, in die er das Gold des Herbstlaubes hineinspielen läßt. Ruß findet bei Ika ein Brückenmotiv für seine Mörtel- und Kalkharmonie. Brunner schlägt seine kühlen Töne an und läßt seine feinen Bodenkurven kaum merklich verschweben. Ameseder, Wilt, Zetsche, Kasparides, Pippich, Geller — jeder Name bedeutet schon ein kleines Programm, das sich ja nicht viel zu ändern pflegt. Pflügls griechische Kirche in Venedig zeigt die feste Hand von eigener breiter Handschrift. Unter den Jungen versucht sich Wesemann einmal recht glücklich in der Landschaft, deren Grün er mit zwei Hirschen staffiert. Bašek („Spätherbst") füllt ein großes Viereck mit dem flauen Braun von Waldstreu und dem grauen Gedränge eines entlaubten Waldes, was dem Raffaelli-Stift gut liegt. Quittners „Dämmerstunde" (Ringstraße) ist reicher an Modulation als seine letzten großen Landschaften waren; in zwei grünlichgrauen Dämmerungsbildern („Die Lampe", „Das Gittertor") ist als Vorbild Le Sidaner deutlich erkennbar. Im Figurenbilde treten nur einige Jüngere hervor. Schattensteins „Sylvette" ist ein Millefleursdämchen, dessen niedliches Rokokowesen in sachte vertuschender Weise gegeben, sich recht modern anfühlt. Larwin setzt in eine Schneegegend des zehnten Bezirks eine Anzahl waschechte Wiener Buben („Radi-" oder so ungefähr), die den Wintersport betreiben; sehr gut gesehen und mehr als Ton in einer weichen Schneeluft gegeben. Jungwirths „Nikolomarkt" mit künstlicher Beleuchtung ist ein saftiges kleines Effektstück von studienhaftem Wurf; seine farbige Zeichnung eines hühnerrupfenden Mädchens von schneidigem Zug. Karlinsky („Bei der Suppe", Kind und Mädchen) erreicht in der farbigen Zeichnung ganze Ölwirkungen. Baschnys „Feldblumen", nebst einer Rückendame am Klavier, ist eine Zusammenstellung malerisch pikanter Flecke, von Stillebenreiz. Auch das Porträt geht nicht leer aus. László zeichnet einige Köpfe von starker Körperlichkeit; seinen Sohn Henry besonders plastisch; die junge Gräfin Therese Schönborn, mit einigen Fingern an den Lippen, bildmäßig lebendig. Ein treffliches Herrnbild ist von W. V. Krauß, mehrere kleine Offiziers- und Damenbildnisse von Ludwig Koch kommen frisch wie aus dem Stegreif. Fröschls neueste Kinder und Damen sind um Jahrhunderte zurück. Radierungen, Lithographien, Algraphien, farbige Stift- und Tuschezeichnungen sind zahlreich vorhanden, auch aus dem Auslande. An ihrer Spitze Menzels große Zeichnung: „Salon der Frau von Schleinitz" (29. Juni 1874), mit einer Anzahl wohlgetroffener Porträte, darunter der damalige Kronprinz und Anton von Werner. Ein englischer Gast, Edmund J. Sullivan, bringt märchenhafte und mythologische Szenen im „langen Stil", was recht langstielig ausfällt, aber nicht ohne Reiz ist. Auch zwei Dettmannsche Bilder sieht man gern. Aus einiger Plastik von bedingter Neuheit (Rathausky, Wollek) sei eine lebensvolle Liebhaberarbeit hervorgehoben: die drastische kleine Bronzebüste Hugo Thimigs, in der Rolle des Magisters in „Renaissance", von seinem Kollegen Otto Treßler. Schade, daß Herr Treßler keine Aussicht hat, vom Burgtheater entlassen zu werden; er könnte sich zu einem fermen Plastiker auswachsen. Ein jugendliches Dichterporträt des schneidigen Weißgerber geht so in schwärzlichen Grauheiten (sein „Waldfest" dagegen ist eines der saftigsten Farbenstücke der Ausstellung) und ein Herrnbildnis von Levier im Tennisstil schlägt solche Töne mit eleganterem Finger an. Andere freuen sich des Atmens im goldigen Licht und haben den leibhaftigen Sonnenschein auf der Palette. Das Meisterstück darin ist Angelo Janks großes „Hallali"



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Tonofen, entworfen vom Architekten Robert Örley, Kindergruppe von Richard Tautenhayn, ausgeführt von Bernhard Erndt



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Büfett, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

(Pinakothek), mit den roten Reitfräcken und bunten Koppeln, ganz in Nachmittagsglanz gebadet. Und dabei so leicht und ruhig aus dem Handgelenk geströmt. Aus dem Nachwuchs erblühen noch einige sehr bemerkenswerte Szenen, wo die Sonne den Ton angibt. Von Robert Engels vier bäuerliche Figuren vor einem Bretterzaun (Familienbildnis genannt), von heller Sonne angestrahlt, ein erster großer Erfolg. Pleuers „Feierabend", wo in der Arbeitshalle Männer sich waschen, draußen aber, von dunklen Pfosten mehrfach durchschnitten, die sonnige Abendlandschaft lacht. Dann Wolffs „Kavalierhäuser" aus der Mansardenzeit, mit einer schönen Breite und Wärme gegeben. Dazu Innenräume, wieder von Wolff und Winternitz, mehr oder weniger bewältigt. Schließlich sei Max Buri erwähnt, dessen große Typengruppe „Nach dem Begräbnis", mit vier schwarzen Zylinderhüten und vier braunen Bratenröcken vor hellem Grunde, mit einer in ihrer absichtlichen Luftlosigkeit ergötzlichen Schärfe gegeben ist. Auch in der graphischen Abteilung fesselt einiges. Zunächst die Reihe lebensgroßer Kohleporträte von Samberger, lauter Münchner Künstlerköpfe, wie Carrière die Pariser Größen gemacht hat. Dann die farbigradierten Phantasieszenen Olaf Langes und allerlei putzige Aventuren von Jul. Diez. Ferner haben die Münchener auch eine ganze kleine Glyptothek mitgebracht .Ihre Plastik, namentlich das Porträt steht auf hoher Stufe. Wie Herm. Hahn die Schädel seiner Büsten modelliert oder diese und jene dem Material gemäß stilisiert, kann als musterhaft gelten. Th. v. Gosen, Bermann (Prinzregent, Defregger), Lang, Behn, Floßmann, Ebbinghaus behandeln die Porträtbüste mit Talent. Gosen und Hahn sind auch vielseitig. Man kennt ja die markigen Plaketten Hahns. Auch sein lebensgroßes Reh in Bronze, sichtlich japanisch empfunden — wenn auch die „Krückln" realistisch bleiben — ist ein Beleg seines Suchens nach immer anderen Wirkungen. Th. v. Gosen erfreut unter anderem durch einen lebensgroßen Perseus in Bronze, mit allerlei Anklängen an altes, dabei aber sehr feinfühlig durchgeformt. Im ganzen eine angenehme und anregende Ausstellung, die dem Begriff „München" voll entspricht.

SEZESSION. Im Jänner-Februar findet ein Gesamtgastspiel der Münchener Sezession statt. Es ist die XXVIII. Ausstellung der Vereinigung. Seit 1894, als die Münchener in ebenso kompakter Phalanx das Wiener Künstlerhaus besetzten, um hier das neue Wort

zu künden, ist in der Kunst viel vorgefallen. Damals waren Stuck, L. v. Hofmann, Exter, Dill, selbst noch Uhde, neue Fechter und Angefochtene; jetzt sind sie jenseits von alldem und ein neues Geschlecht wandelt die Pfade, die sie gebahnt haben. Manches in dieser Ausstellung schmecktschon wieder nach „Schule". Man erkennt etwa Dill und Zügel weithin an ihren Schülern (Reiniger, Schramm-Zittau), am wenigsten Stuck, bei dem die Naturen nicht so in Methode aufgelöst werden. Im allgemeinen ist der dekorative Zug, wie ja in ganz München („Scholle"!), weit stärker geworden. Eine Art Prinzip der Farbe um der Farbe willen hat sich aufgepflanzt, und da das Auge nun einmal zunächst auf Farbenwahrnehmung eingestellt ist, findet man alles in der Welt koloristisch. Wer hätte etwa gedacht, daß jemals ein feiner Farbenseher wie Nißl einen Innenraum der Glyptothek mit seinen gelben und grünen Kunstmarmorwänden, roten Säulen und gipsigen Statuen im hellsten Sonnenlicht als interessantes Farbenmotiv verwerten würde? Und ihm fällt selbst das „malerisch" aus. Neben solchen Neuäugigen hat aber die Münchener Sezession auch noch eine alte Garde, der die Lenbach-Zeit ins Gesicht geschrieben ist (Habermann, Samberger) und die Eklektik eines Albert v. Keller, die den Weg von Munkacsy bis zu F. A. Kaulbach zurückgelegt und sich mit allen Zwischenerlebnissen abgefunden hat. Natürlich fehlt auch der Rückschlag ins ganz Alte nicht, das ja in neuen Händen von der richtigen Naivität, wie bei Haider, einen aparten Reiz gewinnt. Und dieses gute Alte taucht mitunter selbst in hochmodernen Bildern gleichsam dämonisch auf und guckt mit den klaren Augen von damals durch die Farbenschleier von heute. Ein köstlicher Fall dieser Art ist Knirrs Selbstbildnis, dem man sein Datum gewiß deutlich ansieht, wo aber im Schrankspiegel die ganze Szene sich mit einer plastischen Klarheit abbildet, als habe man den Durchblick in das Hinterzimmer eines Bildes von Vermeer von Delft. Der Gesamteindruck von alldem ist jedenfalls der eines reichlich fließenden Kunstlebens. Die Honoratioren der Münchener Sezession sind gut vertreten. Am wenigsten gut Uhde mit dem bekannten Bilde des Schauspielers Wohlmuth als Richard III. und einer Szene: „Kind und Hund". Für heroische Absichten nach

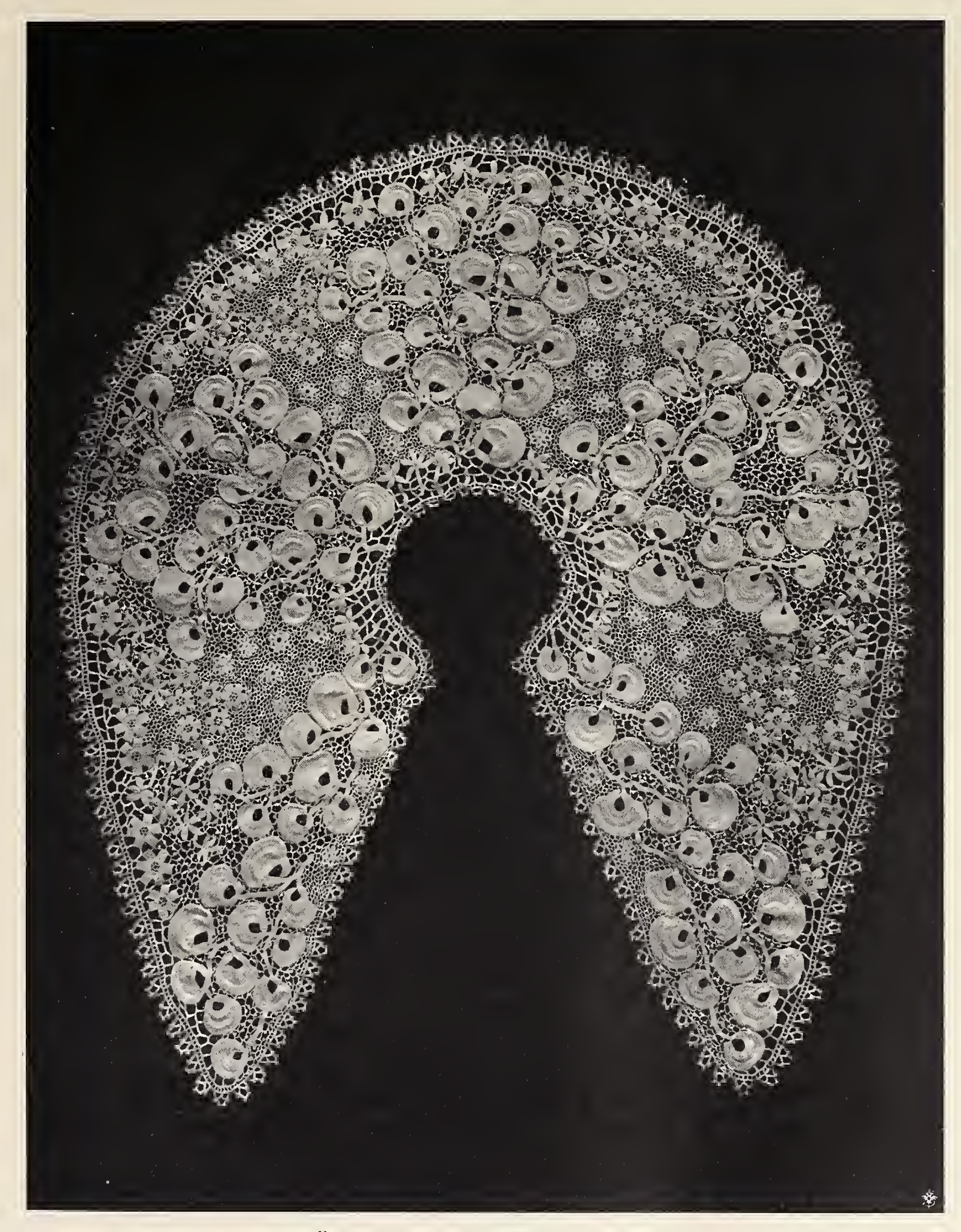


Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Büfett, entworfen von Albrecht Pasternak, ausgeführt von Pasternak & Geiringer



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Schrank, bemalt, aus dem Alpachtale, entworfen von Prof. Josef Tapper (†), ausgeführt von Gabriel Hammerl, Innsbruck

älterem Wurf, wie der Richard, reicht bekanntlich Uhdes Faust nicht; das andere Bild, obgleich das Fell des Hundes sein feines Tönespiel hat, ist als ganzes schwer und schmutzig. Von Stuck sieht man fünf Bilder. Seine „Salome", auf das alte Stucksche Schwarzweißrot gestellt, ist stark verzeichnet und karikiert. Sein Porträt des Prinzregenten, in schwarzem Ordenskostüm, mit schwarzen Druckern in Umriß und Schatten, ist eine zeichnende Malerei, die unter sichtlicher Mühsal doch wirksam zu werden weiß. Lenbach ohne Sauce. Ein flöteblasender Kentaur ist am ehesten der „alte" Stuck, der mühelos sich selbst gibt; ein jugendlicher „Bacchus" ein ausgiebiger Farbenfleck aus obligaten Elementen der römischen Renaissance; ein „Zweikampf" von schwarzen Spaniern in weißer Bogenhalle wegen einer national kostümierten Dame starrt von parodistischen Pointen und ist von diesem Gesichtspunkt ebenso genießbar als irgendein Böcklin-Scherz. Herterichs „schwarzer Ritter" (Pinakothek) zeigt seine volle Kraft, sein weißes Interieur ist eine anziehende Übung in jetzigem Farbenschauen. Das Wahrnehmen der Durchsichtigkeiten in dieser Körperwelt, nebst der dazu nötigen Augenübung, bildet den Reiz so manches trefflichen Bildes dieser Ausstellung. So bei Landenbergers „Am Fenster", mit weiblichem Rückenakt. Solche Aktstudien kommen noch mehrfach vor bei jungen Leuten von Talent, so bei Hummel, wo nur das grelle Weiß auf einem Knie stört, und bei Philipp Klein, wo der Innenraum mit ganz bemerkenswerten Finessen zur Hebung des Fleischtons gestimmt ist. Klein hat auch eine lebensgroße spanische Tänzerin in Schwarzgelb, die recht locker behandelt ist, aber doch die schwebende, spielende Farbigkeit vermissen läßt und darum auf die Dauer leer erscheint. Von Hummel ist übrigens noch ein weißes Kinderporträt zu loben, eines der tonigsten Bilder an allen diesen Wänden.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Kragen, Häkelspitze, ausgeführt im k. k. Zentralspitzenkurs in Wien

Sieht man sich nach Whistlerschen Einflüssen um, so fehlen selbstverständlich auch diese nicht.

KARL LARSSON. In Miethkes Salon am Graben hatte man das Vergnügen, eine reichhaltige Ausstellung von Bildern und farbigen Zeichnungen des schwedischen Meisters Karl Larsson zu besichtigen. Seine ganz moderne graphische und malerische Welt war schon auf mancher großen Ausstellung die erfrischende Oase. Sie ist die richtige Kleinwelt, in der er sich eine Heimkunst von ganz persönlichem Gepräge geschaffen hat. Sein Haus und Garten, seine Familie, ein paar Freunde, das ist der Schauplatz, das sind



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Teppich, entworfen von Prof. Rudolf Hammel, ausgeführt von J. Ginzkey, Maffersdorf

die Figuren. Wie oft hat er sie gemalt, bei ihren kleinen Heimlichkeiten, die Dagmar und die Kersti und die Susanne, und den kleinen Esbjörn, alle diese hochblonden Wesen, die für ihn so voll malerischer Motive sind. Und seine Frau Karin, die ein so vorzügliches Modell abgibt, wie auch jetzt wieder in manchem reizvollen Stück. Einmal lesend unter der elektrischen Lampe, in einen rot karrierten Wollenschal gehüllt, die Stumpfnase recht ins Profil gestellt. Und einmal, ganz köstlich, mit ihrem Weißzeug beschäftigt vor dem großen Wäschekasten am dreifach breiten Fenster, hinter dessen Scheiben auch der weiße Winter sein Weißzeug ausbreitet. Sein Haus in Sundborn ist für ihn ein unerschöpfliches Malernest. Mit all den farbigen Täfelungen, roten, grünen und gelben Möbeln von halb bäuerlichem, halb modernistischem Habitus, im Brettlstil, im „Sprießelstil", etwas Sheraton dazwischen und etwas Japanerei. Und mit den Lichtfluten der wandbreiten Fenster, in denen das Rote so rot und das Grüne so grün aussieht. Mit all dieser Tageshelle, deren scheinbare Nüchternheit eine so feine Skala kühler Farbentöne entwickelt, wie



Winterausstellung im k.k. Österreichischen Museum, Kinderhäubchen, ägyptische Flechttechnik, ausgef. in der k. k. Kunststickereischule in Wien



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Täschchen, gestickt, entworfen von Franziska Hofmanninger, ausgeführt von Josefine Lang

in dem „Porträt der Frau Pfannstiel" und manchen anderen. Es ist eine helle, nordische Welt, ohne den herkömmlichen Atelierspuk von einst. Obgleich auch Larsson mitunter einen vollen Griff in das Tieftonige tut, wie in dem großen Ölbilde „Märchen", wo zwei seiner Kinder unter der elektrischen Lampe am Tische sitzen, im goldbräunlichen Lichtnebel, und die ältere ein Märchen vorliest, sie selbst als abenteuerlich dunkles Schattenbild vom Rücken gesehen. Kein Wunder, daß das Märchen als leibhaftige Vision über die Tischplatte läuft, die arzurblaue Königstochter mit dem purpurroten Galan, in einen kleinen Regenbogen gefaßt — husch, sind sie auch schon vorbei. Es ist immerhin etwas, daß der leichthändige Illustrator und Improvisator so ein großes, tonreiches Bild doch fest zusammenzuhalten weiß und nicht ins Leere geraten läßt. Das Spiel der schummerigen Schatten lockt den rotbärtigen Sohn des Sonnenlichts (der in einem Selbstbildnis so wuchtig „auf Fleischton" abkonterfeit ist) und er gibt dann Szenen wie „Mutter und Kind", ein förmlich Munchsches Motiv, oder die „Bandweberin", ein Aquarell von ausgiebiger Rot- und Gelbwirkung des Nationalkostüms im Lampenschein. Sein eigenstes Gebiet ist aber doch die Hellmalerei in freizügigster Handschrift, oft geradezu mit farbigen Kreiden hingeschrieben und zum Teil mit breiten Lavierungen gestimmt. Ein Element von ornamentaler Arabeske ist darin, und eine Menge Witz des Augenblicks, wie bei Raffaelli etwa. Auch in der reinen Landschaft macht sich dies geltend, so in dem meisterlichen großen Aquarell „Unter den Birken", dessen hellgrünes Gesprenkel mechanisch aus Farbe und Luft gemischt scheint. Anderseits geht er auch figural bis ins Lebensgroße; wie zum Beispiel das Stubenmädchen Martina auf vollgehäuftem Brett den saftigen Familienimbiß hereinbringt. Ein Effekt, ohne der netten Martina nahetreten zu wollen, wie Paulus Potter ihn wagte, als er den lebensgroßen Stier in Öl malte. Die ganze Kunst Larssons ist etwas durchaus Erquickliches. Wie bei Eugène Carrière, sprießt sie aus tief sittlichem Grunde, der Reinheit und Liebesfülle des Familien-



Der neue Bodenseedampfer „Rhein“, entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

lebens, und wie bei ihm, hat sie einen eigentümlichen, vollgültigen, künstlerischen Ausdruck gefunden. Freilich auf der Lichtseite der Menschennatur, während Carrière geschaffen war, im Schatten des Lebens zu wandeln, dessen tragische Mächte zu fühlen.

HANS SCHLESINGER. Ein junger Wiener, dem man römische Studien und Pariser Eindrücke ansieht, hat eine Ausstellung seiner Bilder bei Miethke in der Dorotheergasse. Er macht den Rausch der großen römischen Malerei durch, in deren Schätzen er zu wühlen versucht. Kopien wie der Innozenz X. des Velazquez, der bei ihm viel röter ausfällt als das fein herabgedunkelte Original, zeigen den Bann der ewigen Stadt. Große Akte und Szenen wie „Orpheus und Eurydike“, „Judith“, Porträtstudien vom schweren Wurf der Renaissance zeigen eine unfertige Technik, der doch mitunter eine tüchtige Gewandstudie gelingt, wie das braune und gelbe Kostüm des Damenporträts Nr. 6. Die Mängel des Zeichnens sind natürlich besonders störend. So mancher Deutsche hat in Rom diesen Leidensweg zurückgelegt; auch Große, wie Anselm Feuerbach, an dessen frühes Wollen das des jungen Malers zum Teil erinnern mag. Ein Talent für farbige Stimmung ist jedenfalls vorhanden. So in den Sonnenstudien auf seiner Terrasse, auch mit einer weiblichen Figur ausgestattet. Oder in einer römischen Vedute: „Via della Pacificazione“, wo die Lichter und Schatten des Tages sehr ansprechend zur Geltung kommen. In Venedig und Versailles stellen sich andere Anregungen ein, manchmal nicht ohne Glück. Oder es schlägt eine derb realistische Stunde, wo er eine alte Bäuerin mit der Handfestigkeit eines Russen hinmörtelt. Zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit ist er noch nicht gelangt; alle paar Schritte spiegelt er einen ganz anderen Einfluß wieder. Aber er wird sich finden.



Eckpartie in dem neuen Bodenseedampfer „Rhein“, entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Im Salon Cassirer ist die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession eröffnet worden. Temperament und Physiognomie lebt in den Spiegelungen dieser zeichnenden Künste und es ist von unerschöpflicher Anregung, die wechselnde Fülle dieser Handschriften zu studieren.

Außerordentlich fesselnd stellt sich hier das zeichnerische Werk Vincent van Goghs dar. Dieser Künstler-Schmerzensmann, der gleich dem Maler des Zolaschen l'Oeuvre sich vor dem farbigen Phänomen konvulsivisch berauschte und von seinem Fieber verzehrt wurde, ein Besessener, der keine Befriedigung für die rasende Wut seines koloristischen Nachschaffensdranges errang, hat sich in seinen Bleistiftblättern ein Reich erobert, in der er der Sklaverei des Wetteiferns mit der Natur entgeht und souverän zum unabhängigen Herrn der Darstellung wird. Gogh hat sich eine kühne und fabelhaft sichere Technik ausgebildet, eine Strichführung, die die Natur nicht ängstlich ab- und nachzuschreiben sich bemüht, sondern in einer ganz eigenen fruchtbringenden Art die Bilder in den Sinnen des Betrachters hervorruft und erwachen läßt.

Aus einem Kreuz und Quer, aus einem Zickzackgewirr von Strichen baut sich leben- und anschauungzeugend das Garten- oder Feldmotiv auf. Eine manchmal fast ornamentale Musterung, — Spitzengewebe, Schachbrettfelderungen, Ellipsen von Halmlinien durchschnitten, Ring- und Kreisfigurationen — schließt sich in der Distanz als ein gegenständlicher Naturausschnitt, als Epheu und Zypressen, als Flachlandschaft, als Blumengarten als Dorfstraße, als Wasserbahn mit Booten zusammen.



Der Speisesaal in dem neuen Bodenseedampfer „Rhein", entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

Ein spannendes geistiges Vergnügen bringt die Betrachtung dieser Blätter. Ein Stoff wird hier erobert, zersetzt und aus dem Chaos neu wiedergeboren, die Materie wird in geistigem Spieltrieb überwunden, man sieht in das Jenseits des Künstlers, der die äußeren Zeichen dieser Welt zu eigenen Wesenswerten transponiert.

Ein Ähnliches, aber in ganz anderer Handschrift begibt sich auf den Blättern Max Liebermanns. Er bleibt auch in den Zeichnungen der Maler. Nicht der Strich und die Kontur, sondern die weiche aufgelöste Schwarz-Weiß-Fläche ist sein Mittel. Seine Strandvariationen nach dem Sturm, die Dünenblicke, die badenden Knaben, sind in Atmosphäre getaucht, sie schwimmen in Luft und wogender Weite.

Bei manchen Blättern, der Judenstraße in Amsterdam, hat man das Gefühl, daß ein Nervenstrom mit zuckenden Vibrationen sich aus der künstlerischen Hand ergossen, so frappant, so sprühend ist hier ein Lebensgewirr in ganzer Intensität gepackt und mit Atemzug und Pulsschlag, mit Stakkato und der unendlichen Melodie der Bewegung gebannt. Und dann sieht man den Herrn und Meister solcher Geisteskraft und Kunst: das Selbstbildnis, radiert, mit dem unersättlichen Blick und dem scharfen, unerbittlichen Profil des Raubvogels, der auf die Beute stößt, im Fluge, unfehlbar.

Die packende Faust der Charakteristik fühlt man bei Lovis Corinth. Sie rührt uns stark an in der Zeichnung, die Rudolf Rittner als Florian Geyer vor dem Ende darstellt. Das Porträt eines Seelenzustands ist das, das zur Gestalt gewordene, leidenschaftlich zusammengedrängte Gefühl eines höchsten Schicksalsmoments. Wie eine dunkle Flamme loht es auf vom schwarzen Ritter und in seinen Augen schaut man die wilde, düstere Hoheit des Todgeweihten.

Verwandte Rasse, tragische Wucht und seelisches Pathos, das spröde, karg und unpathetisch sich gibt und dabei durch drängende innerliche Gewalt über die Alltags-



Wandpartie in der Kajüte I. Klasse des neuen Bodenseedampfers „Rhein“, entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

grenzen zu einem Riesenmaß der Schicksalsstimmung wächst, haben die Zeichnungen der Käthe Kollwitz. Eherne Griffelschrift vom menschlichen Leiden. Sie ging auf Wegen der Hauptmann-Welt. Ihr Weberzyklus war voll Verzweiflungsschrei und schwerer dumpfer Nöte. Hier sieht man von ihr Szenen aus dem Bauernkrieg von atembeklemmender tumultuarischer Gewalt, voll entfesselter Raserei. Eine Furia des Strichs fährt daher, eine Sturmgeißel peitscht den Empörungsrhythmus dieser Massen, diese zeichnerische Darstellung hat etwas sich Bäumendes, sie hetzt dahin wie eine apokalyptische Dämonenjagd. Voll schweren Ernstes sind einige Menschenstudien. Les Misérables ist das Thema, die Runen der Sorge in knochigen Frauengesichtern, das Versteinerte, Starre der hoffnungslosen, dumpfen Ergebenheit meißelt der Stift.

Ein Parzenblick sieht uns aus diesen Blättern an. Und er folgt uns, wenn wir vor Max Slevogts Zeichnung des „Totenwagens“ treten.

Wilhelm Raabes ;„Schüdderump“ kommt dabei in Erinnerung, die gräßliche Groteske des kollernd umgeschütteten Pestleichenkarrens mit seinem Gewirr der Glieder und Leiber und der schauerlichen Komik der marionettenhaft durcheinander baumelnden Arme und Beine. Die flackernden Schauerhumore des Nachtstücks hat Slevogts Komposition dämonisch getroffen und sein zeichnerischer Ausdruck für diese „nature morte“ von Leichenakten, ist technisch sehr geistreich. Am lebenden Objekt variiert er dann noch einmal das Motiv der gerenkten Exzentrik-Gliederlinie in dem Bild der Yvette Guilbert.

In den Bodensatz des Lebens tauchen die Großstadtskizzen von Heinrich Zille. Eine Suite, den Bruantschen Gassenliedern „Dans la rue“ verwandt, aber im unverfälschten Berliner Dialekt. Verblüffend echt in der Charakteristik der Typen des Großstadt-Unkrauts.

Die gleiche Stoffwelt suchen die Skizzen des Parisers Pascin. Doch ihm ist nicht wie Zille die drall-strotzige Wiedergabe des Stoffes das Wichtige und der Endzweck, er ist

artistischer und raffinierter. Seine Zeichnungen haben in den farbigen Erhöhungen, dem Creponlila, dem seidigen Gelb etwas Parfümiertes. Sie sind in Absynthstimmung empfangen und zittern vor nervöser Reizbarkeit. Phantastik ist auch dabei, seltsame tierhafte Zwischengeschöpfe strichelt Pascin manchmal und diese Kreuzungen erwecken den Eindruck moderner Antonius-Versuchungen. Aus der Beardsley-Welt stammt Pascin, doch seine Technik und Handschrift ist ganz persönlich. Er führt in dieser Übersicht zu den dekorativen und ornamentalen Künstlern, zu den Schmuck- und Geschmackstemperamenten über.

Sie treten in mehrfachen Spielarten auf.

Franz Christoph kommt mit der Zeichnung einer barocken Serenissima-Figurine. Die Frauengestalt wird dabei ganz zum Kostümornament, auf ausgezackte Konturenmusterung der Reifrockfläche stilisiert. Es ist aber mehr Arbeit als Einfall und wirkt etwas pedantisch.

Espritvoll sind die Blätter Mathilde Tardifs, die Pascin vergleichbar, erotische Situation in eine visionäre Optik taucht, in eine schleierverhängte, chiffonflorige Beleuchtung. Auch bei ihr ist das Artificielle der Zweck, und die Situation im Zwielicht der Straße oder eines schwülen Zimmers gibt nur die Gelegenheit, mit den farbigen Silhouetten der Figuren ein erregendes Spiel zu treiben.

Geschmack und Amateurfreude an witzigen Finessen zeigen die Lithographien Leonards. Sie sind westöstlich in der Mischung ihrer Elemente. Sie stellen ein Atelier-Interieur, eine Putzmacherinnen-Werkstätte mit den farbigen Mitteln, mit der Flächenzeichnung japanischer Holzschnitte dar, mit jenen blaugrauen, fahlgrünen, sandkörnigen Tönen und sie erreichen ihre Wirkung virtuos. Besonders witzig und gelungen erscheint diese Technik bei einem Motiv, das an sich gar nicht dekorativ ist, einem banalen proletarischen Kinderfrühstückstisch mit einer blaugewürfelten Wachstuchdecke und Blechtöpfen. Und dieses hoffnungslose Ensemble wird doch in eine tonige Harmonie eingestimmt.

Das Kuriose sucht Wassily Kandinsky. Er belustigt sich an technischen Raritäten. Seine Spezialität sind illuminierte Bilder auf dunklem Grunde. Sie gleichen den Lampenschirmen, an denen Ornamente ausgeschnitten und mit farbigen Seidenpapieren hinterklebt sind. Diese Bilder haben Transparenz und koloristische Lichtreize, aber sie sind etwas zu zahlreich vertreten; soviel künstlerische Tragkraft haben diese Miniaturbühnenscherze denn doch nicht. Und einiges andere zum Beispiel der Winter, eine Frauenfigur mit breitflachem Hermelinmuff vor dem schwarzen Reifrock ist nur eine Plakatflächenkunst, wie sie heut viele erkannt haben, und im Motiv nicht einmal von persönlicher Erfindungsnote.

Stets aber interessiert und spannt uns Orliks dekorative Handschrift. Eine Radierung „Das Gewitter kommt" ist sehr geistreich in einer Technik von prasselnden Strichen angelegt; hingefegt ist sie; der Unruhrhythmus der Menschenbewegung bei daherfahrenden Windstößen und sausenden Regenschauern erfüllt hier die ganze Szenerie. Es wirkt, als ob der Gutshof mit Giebeln und Wänden und der Staffage der Mäher und Feldarbeiter ins Rutschen gekommen wäre.

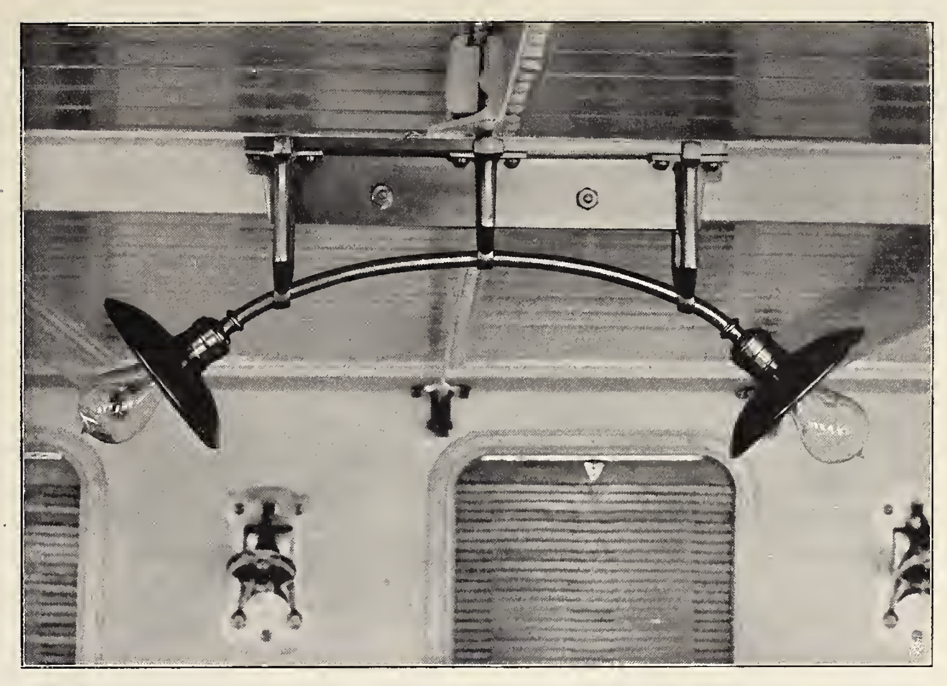
Dann eine ganz andere Erscheinung: der letzte Akt „Michael Kramer" in einer Radierung verdichtet. Es ist ein schon bekanntes Werk, aber es spricht immer wieder eigen und nachhaltig. Einfach und still ist es mit der Gardine als Hintergrund, hinter der in seinem Sarge der Totgehetzte ruht, „einer Mutter Sohn", und an dem Gardinenspalt die Figur der Trauernden mit dem Kranz, links vorn das breite Atelierfenster, und an ihm gelehnt, den Blick in ein Nichts, der alte Kramer, mühselig, in sich hinein geduckt. Tonlose stumme Traurigkeit und Hilflosigkeit, endlose Lebensebbe spricht dieses Blatt aus.

Und als ein Menschencharakteristiker mit ornamentalen Mitteln zeigt sich Orlik in seinem Holzschnitt-Bildnis Ferdinand Hodlers, des Schweizer Malers. Wie er hier die Wesenszüge auf die einfachste Formel bringt, das massig-ballige Schweizergesicht zwischen dem Haarbusch und dem Waldmenschbart, das ist von leibhaftigster Gewalt.

Ins hohe Reich der Formen zu einem Edelreigen führen Ludwig von Hofmanns Tänze, eine Serie von zwölf Lithographien, die im Inselverlag erschien. Schweben auf,

schweben ab in Gleiten und Neigen, eine Gliedersinfonie voll Anmut und Glück gelöst und heiter „nicht die Schwere dieser Erde, nur die spielende Gebärde“.

Zu den zeichnenden Künsten gesellt sich das Werk der Plastiker. Teils Skulpturales, teils — und das ist als Atelierblick interessant — Skizzen auf dem Papier. Lederer, Gaul, Maillol kann man so in ihren Notizen belauschen. Bemerkenswert ist, wie bei der Torsoskizze Maillols auch schon das Rissige, Zuckige und Verwitterte der Kontur, das seine Plastiken lieben, in Tonandeutung angegeben ist.



Beleuchtungskörper in Bronze, Kajüte I. Klasse des neuen Bodenseedampfers „Rhein“, entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

Von Plastiken sieht man einen stehenden Bronzebären von Gaul; einen Bogenspanner von Friedrich; einen Bronzefries Aktäon von Ignatius Taschner. Eine Stiletude ist das, an die hellenistischen Formspiele der neuen Römer, Volkmanns vor allem erinnernd, dazu eine gewisse ironische Charakteristik in dem „verhirschten“ Aktäon mit dem endenreichen Hauptschmuck, und eine reizvoll komponierte Flächengliederung in dem Sprungrhythmus der andrängenden Rüden voll Hebung und Senkung.

Diese Sezessionsausstellung ist von höchst künstlerischer Distinktion, Auslese kleinsten Umfangs, doch in den strengen exklusiven Grenzen eine Fülle der Gesichte.

* * *

Russische Ausstellung. Eine noch stärkere Überraschung als das Gastspiel des russischen Theaters brachte die Ausstellung alter und neuer russischer Kunst, die jetzt bei Schulte stattfindet.

Vor allem fesseln die Bilder aus dem XVIII. Jahrhundert in ihrem zum Teil sehr merkwürdigen, rassig nuancierten Verhältnis zu der gleichzeitigen Kunst des übrigen Europa. Ein slawisches, manchmal fast mongolisch wirkendes Rokoko und dabei eine aufs höchste gesteigerte malerische Ausdruckskraft für das Dekorative, Repräsentative des Kostüms, für das mattschillernde Lüster der Atlasstoffe, für blumendurchwirkte Brokate, für den Emailglanz des Schmucks.

Ein russischer Canaletto ist Theodor Alexejew. Er malt in graugrünen Tönen, flächig, projiziert den Marmorpalast und den Palastkai in Petersburg.

Der große russische Rokokokünstler ist Dmitri Lewitzki. Er malt die Schönheitsgalerie von Hof und Gesellschaft, und er malt die Pensionärinnen des Smolnyschen Instituts, hier sieht man jene geblümte Pastoralen ins Slawische übersetzt und in dieser Mischung von einem ganz seltsamen Reiz.

Lewitzki kam nie aus seinem Vaterlande fort. Bei seinem Schüler Borowikowsky wird manches in seinem Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kunst erklärlicher, denn er war auch ein Schüler Lampis. Und an die Miniaturmalerei erinnert vielfach seine schmeichlerische Frauenbehandlung, seine zärtliche Drapierung mit wehendem Florschal, seine Perlengehänge, das Flaumige des Teints, das schmachtende Blaß der Seidenstoffe. Er ist aber auch ein brillanter Charakteristiker. Seine Katharina im Vordergrund einer steifen steilen Parkperspektive mit einem Obelisken, in breitem blauen Kleid voll spielender Lichter, den gebieterischen Stock in der Hand und dem strengen Herrengesicht, wirkt imposant; friederizianisch könnte man sagen.

Ein Watteau-Temperament ist Stschedrin. Sein Springbrunnen im Park von Peterhof ist bestrickend in der hellen malerischen Musik der silbrig rieselnden Fontäne auf dem Hintergrund des Naturtheaters voll weichen schwimmenden Grüns der Laubwipfel.

„Zum Entzücken gar" sind die russischen Biedermeiereien. Die Interieurs von Peter Wedenetzky und Kapiton Zelenzow. Das sind die Originalstimmungen, in die nachfühlend heute Somoff und Walser tauchen.

Somoff ist selbst hier reich und gut vertreten mit seinen fein gehauchten Echos du tempe passé und auch mit angewandter Kunst, mit grazilen Porzellanstatuetten, hergestellt in der Petersburger kaiserlichen Manufaktur.

Von anderen lebenden Gegenwartskünstlern trifft man den uns bekannten Maliawin, dessen malerische Fanfare „Das Gelächter", in ihrer schmetternden Koloristik sehr einprägsam war. Seine Bäuerinnen in rotgellendem Gewand mit Stickereien gleich flackernden Feuerblumen verraten unzweifelhaft ihren Urheber.

In der russischen Gegenwart entdeckt man viel Können, eine Virtuosität, alle technischen Sprachen mitzureden — Kosmopolis. Es gibt russische Japaner, Monets und Manets, Beardsleys, Goghs, Maillols, Brangwyns. Überwiegend scheinen die dekorativen Temperamente, die Stil-Amateure. Viel Bühnenszenerien und Figurinen sieht man, Rokoko- und Empirephantasien, Kostümentwürfe, tout comme chez nous.

Ein Geschmackstemperament, an Vuillard erinnernd, doch selbständig, ist Tatjana Lugowskoi, mit ihren petites filles-Bildern: Pensionärinnen zwischen weißen Mädchenstubenmöbeln, in lila und grünen Kleidchen, uniform aufmarschiert. Eine Stimmung wie in Wedekinds Mine-Haha, und dabei von farbiger Gourmandise.

Feinschmeckerisch in ihren tönigen Harmonien sind die Porträte von Valentin Serow, famos der junge Graf, vor den weißen Hund gestellt.

Schließlich gibt es auch Skulpturen und Objets d'art, viel Keramik, von impressionistischem Griff der Modellierung, frappante Masken und Tierornamente (an Carriés erinnernd), seltsame ethnographische Legendenfiguren, Gogols Phantasien und Gestalten zu dekorativen Grotesken gebildet.

Felix Poppenberg

LETZTE ZUFLUCHT — VON JOSEF BREITKOPF-COSEL. Der Bildhauer Josef Breitkopf-Cosel gehört zu den jüngeren Künstlern Berlins. Geboren in Oberschlesien an der österreichischen Grenze, hat er zuerst in Gleiwitz bei einem Bildschnitzer (Münchener Schule), der meist für Kirchen arbeitete, gelernt. Später arbeitete er längere Zeit in verschiedenen Städten. Mehrere Preise und Diplome, die ihm verliehen wurden, gaben den Anlaß zu einem mehrjährigen Studium in Berlin. Einige Jahre hat er dann in Berliner Ateliers an Denkmälern mitgearbeitet sowie auch an den bildhauerischen Arbeiten im Innern des Reichstagsgebäudes, Abgeordnetenhauses und des Palazzo Caffarelli in Rom. In den Jahren 1900 bis 1903 leitete er in der Kunstgewerbeschule zu Charlottenburg die Bildhauerklasse. In seinem eigenen Atelier hat Breitkopf mannigfache künstlerische Arbeiten ausgeführt. Werke von ihm waren auf den großen Berliner Kunstausstellungen sowie auf anderen Kunstausstellungen vertreten; die Städte Breslau, Tarnowitz, Charlottenburg, Festenberg, Kolonie Grunewald besitzen von ihm Arbeiten. Sein neuestes Werk ist „Letzte Zuflucht", das in griechischem Marmor ausgeführt

auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1906 ausgestellt war.



Letzte Zuflucht, Marmorskulptur von Josef Breitkopf-Cosel

GERMANISCHE FRÜHKUNST. Mit Recht hat man sich in den letzten Jahren wieder mehr dem Studium der Volkskunst zugewandt. Ein neues Werk mit dem angeführten Titel kann in dieser Beziehung wohl zu den bemerkenswertesten gerechnet werden.* Es ist immer fesselnd zu sehen, wie Formen, die sich in den Mittelpunkten verfeinerter Gesittung entwickelt haben, nach vereinzelten Vorbildern und Erinnerungen von einfacheren Handwerkern oder im unmittelbaren Hausbetriebe, dem einfacheren oder in gutem Sinne einfältigeren Empfinden und den einfacheren Betrieben und Mitteln entsprechend, umgewandelt werden.

Wenn es nun natürlich auch vollkommen verfehlt wäre, die so entstandenen, für eine gewisse Sphäre echten und entsprechenden Formen einfach in höhere Kulturverhältnisse zu übertragen, so können wir doch die Anregung daraus ziehen, auch unsere verfeinerten Kulturformen, wenn es sich um einfachere Aufgaben des Alltags handelt, in echter Weise vereinfachend umzuformen.

In diesem Sinne kann denn auch die Kunst ausgedehnter primitiver Zeitabschnitte anregend wirken. Es sind ja die meisten primitiven Zeiten der Bauern- oder Volkskunst vergleichbar; denn nur in den allerseltensten Fällen kann man von wirklich „voraussetzungs-“ oder „ahnenlos“ entstandener Kunst sprechen. So weit unsere Überlieferung zurückreicht, hat immer schon ein Volk auf das andere und irgend eine frühere auf die jeweilig bestehende Kunst gewirkt. Die Annahme ganz indogener Kunst beruht meist auf Irrtum oder Mangel an Erkenntnis. Vieles scheinbar ganz ursprünglich Gewordene ist in Wirklichkeit nur volkstümliche Vereinfachung oder Rückbildung.

In gewissem Sinne kann man wohl sagen, daß auch der größte Teil der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst auf weiten Gebieten des ehemaligen griechisch-römischen Reiches und des sonstigen Europa, so weit es für die Kunst überhaupt in Betracht kommt, nur Volkskunst in dem oben angedeuteten Sinne darstellt.

Neben Erinnerungen reisender Künstler und Handwerker, neben einzelnen Goldschmiedearbeiten und anderen Kunsterzeugnissen boten vor allem die Gewebe, die aus den höchstentwickelten Teilen bis in die fernsten Gebiete gelangten, Anregung zu formellen Gestaltungen. Man erkennt dies zum Beispiele recht deutlich bei den Arbeiten an den Kirchen zu Urnaes und Pomposa oder an den Brüstungsplatten zu Aquileja, die in dem angeführten Werke abgebildet sind.

Durch solche Anregung erklärt sich auch das Vorkommen selbst indischer Darstellungen, zum Beispiele eines Garuda auf einem Taufsteine zu Stockholm. Besonders stark sind in den germanischen oder von Germanen besetzten Gebieten natürlich die

* Germanische Frühkunst. Herausgegeben von Prof. Karl Mohrmann und Dr.-Ing. Ferdinand Eichwede (Leipzig, Tauchnitz), bisher erschienen 9 Hefte, im ganzen 12 Hefte.

Nachklänge der neugriechischen und näheren orientalischen (sarazenischen) Kunst. Und daß Werke aus Italien und dem Norden einander vielfach so nahe stehen, erklärt sich auch aus dem volkstümlichen Charakter der meisten Kunstwerke jener Zeit. Bei jeder Ausstellung volkstümlicher Arbeiten kann man ja mit Staunen bemerken, wie nahe volkstümliche Werke scheinbar ganz fremdartiger Völker einander kommen; so ist es oft schwer, slawische und spanische Textilarbeiten voneinander zu scheiden oder selbst ältere orientalische und neuere skandinawische. Auch Zeitbestimmungen sind bei solchen Werken natürlich oft schwer zu treffen, da die Vereinfachung und Rückbildung die Unterschiede der fortgeschrittenen Kunst gar leicht verwischt und manche vereinfachte Form sich durch Jahrhunderte erhält. Man wird daher bei der zeitlichen Bestimmung der im Werke abgebildeten Arbeiten außerordentlich vorsichtig sein müssen. In manchen Fällen kann, wenn man dies außer acht läßt, ein Irrtum von Jahrhunderten unterlaufen.

Bezeichnend für die Volkskunst ist auch die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Motive und der Mangel klarer Formenscheidung und plastischen Empfindens. Holzschnitzereien wie die an den Kirchen zu Aal oder Telemarken gehören wohl zum äußersten in dieser Richtung und sind in mancher Beziehung sogar dem ganz primitiven Schaffen einiger Südseevölker zu vergleichen. Der Primitive verlangt von der Kunst eben vielfach eine direkte Berauschung seiner Sinne; es ist wie eine Traumphantasie, die sich da vor uns entwickelt. Die Visionen weiter entwickelter (ich sage natürlich nicht besserer) Individuen und Völker sind gemeinhin ganz anderer Art.

Manchmal treffen wir in dem besprochenen Werke allerdings auch Arbeiten, die entschieden nicht volkstümlichen Charakter, wie er hier gemeint ist, aufweisen, sondern das Gepräge der jeweilig am meisten vorgeschrittenen Kunst. Nun, diese Vermischung von Volkskunst in unserem Sinne mit vorgeschrittenen Kunstwerken erklärt sich aus einem prinzipiellen Gegensatze zwischen den Herausgebern des Werkes und dem Unterzeichneten. Die Herausgeber sehen nämlich alles Dargestellte als eine spezifische Äußerung eigentümlicher, größtenteils unabhängig entstandener, germanischer Kunst an; sie haben das Werk anscheinend auch nur deshalb unternommen, um diesen spezifisch germanischen Kunstgeist nachzuweisen und, wie im Vorworte angedeutet wird, auf den vorliegenden Beispielen womöglich eine neue primitive Kunst aufzubauen. Hierin kann der Unterzeichnete den Herausgebern nicht folgen und es wäre ihm und wohl vielen anderen auch lieber gewesen, wenn die Herausgeber, die darin allerdings ihrer Hauptidee folgen, die Kunstwerke verschiedener Gegenden und Zeiten nicht allzusehr vermischt hätten. Auch hätten sich, von anderen Voraussetzungen ausgehend, wohl manche Zusammenhänge erkennen lassen, die in dem Werke direkt abgelehnt werden. Man hätte dem Werke dann natürlich auch einen anderen Titel gegeben und die Beschreibungen der Arbeiten anders gefaßt. Doch könnte dieser prinzipielle Streit nur entschieden werden, wenn Stück für Stück durchgenommen würde.

Jedenfalls ist es aber gut, daß so viele interessante Arbeiten nun in so trefflichen Abbildungen vorliegen; denn es ist ganz zweifellos, daß ein großer Teil des im Werke Gebrachten bisher nur schwer oder nur in ungenügenden Abbildungen zugänglich war. Auf jeden Fall kann der Künstler, der Kunstfreund und der Gelehrte Anregung genug empfangen und, wenn der Künstler die Anregungen ohne die Absicht sklavischer Nachahmung und der Forscher ohne Chauvinismus benützt, dann werden sie zweifellos Gutes schaffen. Darum müssen wir den Herausgebern und dem Verleger für die ehrliche Mühewaltung Dank sagen und man kann nur wünschen, daß die Aufnahmen mit gleicher Gründlichkeit fortgesetzt werden. M. Dreger

PREISAUSSCHREIBUNG. Durch eine vom Landesausschuß des Herzogtums Salzburg mit vollem Erfolg durchgeführte analoge Aktion angeregt, erläßt der Landesausschuß des Erzherzogtums Österreich unter der Enns zur Förderung der Erzeugung und des Absatzes der Fremdenindustrieartikel eine allgemein zugängliche

Preisausschreibung für mustergültige Modelle und Entwürfe von verschiedenen Neuheiten auf diesem Gebiet. Die betreffenden Artikel sollen sich nach Form und Ausstattung als typische Erinnerungsobjekte an die Stadt Wien oder an einzelne besonders markante Punkte des Landes Niederösterreich darstellen und zur Anfertigung seitens des niederösterreichischen Gewerbes und Kunstgewerbes aus zumeist einheimischem Material geeignet sein. Die Herstellungskosten eines Gegenstands sollen derartig sein, daß sich dessen Verkaufspreis möglichst niedrig, jedenfalls aber nicht höher als 50 Kronen stellen wird. Die Modelle sowie Entwürfe müssen durchwegs in natürlicher Größe ausgeführt werden und sind — versehen mit einem Kennwort und der Angabe des beiläufigen Verkaufspreises unter Beigabe eines die genaue Adresse des Preisbewerbers beinhaltenden Briefumschlags mit dem gleichen Kennworte — an das Departement für Wohlfahrtsangelegenheiten des Landesausschusses des Erzherzogtums Österreich unter der Enns in Wien, I. Herrengasse 13, III. Stock, bis längstens 30. April 1907 kostenfrei einzusenden. Als Preise werden vom Lande Niederösterreich im ganzen 4000 Kronen ausgesetzt, und zwar: ein Preis zu 1000 Kronen, zwei Preise zu je 500 Kronen, vier Preise zu je 200 Kronen, sechs Preise zu je 100 Kronen und zwölf Preise zu je 50 Kronen. Ferner sind seitens der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien drei Ehrenpreise im Betrage von 500, 300 und 200 Kronen und seitens der Handels- und Gewerbekammer für das Erzherzogtum Österreich unter der Enns ein Ehrenpreis im Betrage von 500 Kronen in Aussicht gestellt. Der Landesausschuß behält sich jedoch eine Änderung der drei ersten Preise des Landes nach Maßgabe der eingereichten Entwürfe vor. Das Preisrichter-Kollegium wird vom Landesausschuß berufen. Bewerber um einen Preis können der Jury nicht angehören. Für die Prämiierung eines Entwurfs sind dessen Beziehung auf ein für Wien oder Niederösterreich besonders kennzeichnendes künstlerisches oder volkstümliches Vorbild maßgebend, überdies kommen die Neuheit der Idee sowie die leichte Herstellbarkeit und die praktische Verwendbarkeit des Artikels als Zier- oder Gebrauchsgegenstand in Frage. Modelle finden unter sonst gleichen Voraussetzungen vor anderen Entwürfen Berücksichtigung. Bei Erfüllung aller in dieser Ausschreibung enthaltenen Bedingungen erfolgt die Auszahlung der Preise innerhalb 14 Tagen nach der Schlußfassung der Jury durch das niederösterreichische Landes-Obereinnehmeramt. Der Landesausschuß erwirbt durch die Preiszuerkennung von selbst das Eigentum an den prämiierten Modellen und Entwürfen und besitzt bezüglich aller anderen Gegenstände das Vorkaufsrecht. Nicht prämiierte und nicht angekaufte Modelle und Entwürfe gehen an deren Einsender portofrei zurück. Für die prämiierten Gegenstände wird seitens des Landesausschusses nach Wahl der Musterschutz erwirkt. Sollten für die Herstellung von Artikeln etwa neue Verfahrungsarten in Betracht kommen, so ist der Erfinder verpflichtet, dies sofort bei Einsendung des Entwurfs anzugeben und eventuelle Geheimnisse der Erzeugung dem die Arbeit ausführenden Gewerbetreibenden mitzuteilen. Den Einsendern prämiierter oder angekaufter Modelle und Entwürfe kann über deren sofort nach der Prämiierung schriftlich gestelltes Verlangen vom Landesausschuß das Recht zuerkannt werden, daß ihr Name und die Prämiierung auf allen Gegenständen, welche unter Zugrundelegung des betreffenden Modells oder Entwurfs zur Anfertigung gelangen vermerkt wird und daß für einen besonders gelungenen sowie im Vergleich mit dem zuerkannten Preise augenscheinlich wertvolleren Entwurf der dessen Ausführung besorgende Gewerbetreibende eine vom Landesausschuß zu bestimmende Erfindungsgebühr abzuführen hat.

PREISAUSSCHREIBEN. Der Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig veranstaltet unter den deutschen Künstlern einen Wettbewerb zur Erlangung geeigneter Entwürfe zu einem farbigen Plakat, das einen Hinweis auf die Leipziger Messen enthalten und in dem Format Höhe 90 Zentimeter zu Breite 60 Zentimeter sowie beliebigen Verkleinerungen ausführbar sein soll. Als Preise sind ausgeschrieben: Erster Preis 1500 Mark, zweiter Preis 1000 Mark, dritter Preis 500 Mark. Der Ankauf weiterer Entwürfe bleibt

vorbehalten. Die Entwürfe sind bis zum 15. Februar 1907 an den Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig einzuliefern und sollen nach dem Zusammentritt des Preisgerichts in der Wandelhalle des Neuen Rathauses öffentlich ausgestellt werden. Im übrigen wird auf die vom Meß-Ausschuß der Handelskammer erhältlichen näheren Bedingungen verwiesen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

SEKTIONSCHEF DR. OTTO BENNDORF †. Am 2. d. M. verschied nach längerem Leiden das Kuratoriumsmitglied des k. k. Österreichischen Museums Sektionschef Dr. Otto Benndorf, Direktor des k. k. Österreichischen Archäologischen Instituts. Eine eingehende Würdigung der großen Verdienste des Verblichenen um Kunst und Wissenschaft werden wir im nächsten Hefte bringen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Dezember von 30.197, die Bibliothek von 1883 Personen besucht.

DIE SPITZENAUSSTELLUNG 1906. Über diese Ausstellung hat das k. k. Österreichische Museum im Verlage von Karl W. Hiersemann in Leipzig ein Werk herausgegeben (Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe, Serie IX und X), welches auf 60 vorzüglichen Lichtdrucktafeln 206 der interessantesten und wertvollsten Spitzen der Ausstellung enthält. Der Publikation ist als Einleitung ein „Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Spitze“ von Kustos Dr. M. Dreger vorangestellt (28 Seiten mit 45 Textabbildungen), ein zweckentsprechend veränderter Abdruck des Dregerschen Aufsatzes „Die Spitzenausstellung im k. k. Österreichischen Museum“ in Kunst und Kunsthandwerk 1906, Seite 366 ff. Der Preis des Werkes beträgt Mark 70·—.

VORTRÄGE IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Die Direktion des k. k. Österreichischen Museums veranstaltet in der Zeit vom 23. Jänner bis 13. März 1907, und zwar stets Mittwoch und Freitag um 8 Uhr abends sechs Vortragszyklen. Die Teilnahme an diesen Vorträgen wird auf eine bestimmte Zahl von Zuhörern beschränkt sein und kann nur erfolgen auf Grund einer Einschreibung, für welche eine Gebühr von zwei Kronen für jeden Vortragszyklus eingehoben wird. Die Einschreibungen werden an allen Wochentagen von 9 bis 4 Uhr in der Kanzlei des Museums (I. Stubenring Nr. 5, 2. Stock) entgegengenommen und es werden Karten mit Nummern ausgefolgt, welche den Sitzplatz im Vorlesungssaale des Museums bezeichnen. Das Programm dieser Vorträge ist folgendes: 1. Architekt Karl Mayreder, o. ö. Professor an der k. k. technischen Hochschule in Wien: „Die Entwicklung des Stadtbildes: Altertum und Mittelalter; Neuzeit und Gegenwart“ (mit skioptischen Demonstrationen), am 23. und 25. Jänner 1907. 2. Architekt Georg Stibral, Direktor der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag: „Das slawische Ornament“ (mit skioptischen Demonstrationen), am 30. Jänner und 1. Februar 1907. 3. Dr. E. Schwedeler-Meyer, Direktor des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg: „50 Jahre deutsche Malerei, 1800 bis 1850“ (mit skioptischen Demonstrationen), am 6., 8. und 13. Februar 1907. 4. Dr. Moriz Dreger, Kustos am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Dozent an der k. k. Akademie der bildenden Künste, Privatdozent an der k. k. Universität Wien: „Über Johann Lukas von Hildebrandt, den Erbauer des Wiener Belvederes“ (mit skioptischen Demonstrationen), am 15. und 20. Februar 1907. 5. Dr. Adolf Schmid, a. o. Professor an der k. k. deutschen Universität in Prag: „Kunstrichtungen im Zeitalter Maximilians“ (mit skioptischen

Demonstrationen), am 22. Februar, 1. und 8. März 1907. 6. Regierungsrat Dr. Eduard Leisching, Vizedirektor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie: „Altwiener Malerei. Von Füger bis Waldmüller" (mit skioptischen Demonstrationen), am 27. Februar, 6. und 13. März 1907. Außerdem veranstaltet die Direktion zwei volkstümliche Museumskurse zu je vier Vorträgen an Sonntagnachmittagen von halb 5 bis 6 Uhr, und zwar: Vizedirektor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching: „Geschichte des Porträts vom Altertum bis auf die neuere Zeit" (mit skioptischen Demonstrationen), am 27. Jänner, 3., 10. und 17. Februar 1907. Kustosadjunkt Dr. August Schestag: „Die Entwicklung der Architektur in Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrhundert" (mit skioptischen Demonstrationen), am 24. Februar, 3., 10. und 17. März 1907. Die Karten zu diesen beiden Museumskursen werden in erster Linie für Lehrpersonen und Kunsthandwerk treibende Arbeiter reserviert. (Einschreibegebühr 50 Heller.)

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

DE VOS, A. De school der natuur. Eenige beschouwingen over Kunst, Antwerpen, H. en L. Kennes. 12°. 41 bl. Frcs. 0.25.

HELBIG, J. L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Bruxelles, G. van Oest et Cie. 4°. 152 p. grav. et pl. hors texte. Frcs. 20.—.

Revue belge des arts décoratifs. Ier année 1906/7. Bruxelles, impr. G. Fischlin. 4°. Frcs. 15.—.

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BETHUNE, J. Les anciennes façades de Courtrai. Courtrai, E. Beyaert. 8°. 42 p. et 15 pl. Frcs. 2.50.

DE BEAUCOURT DE NOORTVELDE, R. Monographies illustrées des maisons historiques de Bruges. Gand, F. et R. Buyck. 8°. 40 p. figg. Frcs. 1.—.

DEVILLERS, L. L'hôtel de ville de Mons. Mons, Leroux. 8°. 16 p. Frcs. 1.—.

LEMAIRE, R. Les origines du style gothique au Brabant. I. L'architecture romane. Bruxelles, Vromant et Cie. 8°. XI, 3/2 p. grav. Frcs. 10.—.

NIEMEYER, W. Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst. (Dekorative Kunst, Jän.)

RAPSILBER, M. Rudolf Marcuse-Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

ROHDE, H. Lüneburg. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, XXIV, 10.)

SCHELLEKENS, A. Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Termonde. Termonde, A. du Caju-Beeckman. 8°. 11 p. et 3 pl.

VAN HOUCKE, A. Grondbeginselen van de geschiedenis der bouwkunst. III. Moderne bouwkunst. Leuven, K. Peeters. 8°. 307 bl. Frcs. 3.50.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BORCHARDT, P. Die neuesten Arbeiten von Paul Bürck. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

BRANGWYNS New Panel for the Royal Exchange. (The Studio, Dez.)

FRIMMEL, Th. v. Vermutungen zur Maltechnik des Niklas Manuel, genannt Deutsch. (Blätter für Gemäldekunde, III, 6.)

S. L. Glasmosaiken und Glasmalereien in Berliner Kirchen. (Sprechsaal, 29.)

TULPINCK, C. La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècle passés. Bruxelles, Vromant et Cie. 4°. 24 p. et 24 pl. 8 fascicules à Frcs. 25.—.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

ARIA, Mrs. Costume: Fanciful, Historical, Theatrical. Illustr. by P. Anderson. 8°. p. 274. London, Macmillan. 10 s. 6 d.

BRODERIE, La, lyonnaise artistique, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. Ier année. Nr. 1. 15 sept. 1906. In-Folio, 8 p. avec dessins. Lyon, Impr. réunies; 128, avenue de Saxe. Abonnement: France, un an, Frcs. 12.—; six mois, Frcs. 6.50; étranger, un an, Frcs. 14.—; six mois Frcs. 7.50. Un numéro, Frcs. 0.50.

CARLIER DE LANTSHEERE, A. Les dentelles à la main. Dentelles aux fuseaux; dentelles à l'aiguille; dentelles à points melangés. Bruxelles, Vromant et Cie. 4° 21 feuillets et 135 pl. Frcs. 90.—.

NISBET, H. Grammar of Textile Design. Illustr. 8°. p. 292. London, Scott. 6 s.

PESEL, L. F. The Embroideries of the Aegean. (The Burlington Magazine, Jän.)

VERHAEGEN, P. L'industrie de la dentelle au pays de Namur et Dinant. Namur, A. Wesmael-Charlier. 8°, 12 p.

WEBER, A. La reliure à Verviers. Verviers, G. Nautet-Hans. 12°, 7 p. et 1 pl.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

FRANKAU, J. 18th Century Colour Prints. 2nd ed. 8°, p. 332. London, Macmillan. 7 s. 6 d.

Reproduction des croquis et compositions du concours typographique international de 1905. Bruxelles, A. et F. Leempoel. 8°, 76 p. Frcs. 2.—.

W. M. Bücherzeichen und Tierbilder von Willi Geiger. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

VI. GLAS. KERAMIK

BURTON, W. Porcelain. Illustr. 8°, pag. 272. London, Cassell. 7 s. 6 d.

FLECK, C. Dreifarben-Schmelz-Photographie. (Sprechsaal, 34.)

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, G. L'Histoire d'une industrie nationale. La Manufacture de porcelaine de Sèvres. In-8, 27 p. Melun, Impr. administrative.

MUSSET, G. La Recette véritable de Bernard Palissy. In-8, 8 p. avec fac-similé. La Rochelle, impr. Tixier.

RHEAD, G. W. & F. A. Staffordshire Pots and Poteries. Illustr. 4°. p. 400. London. 21 s.

S. L. Die keramischen Erzeugnisse Japans. (Sprechsaal, 38.) [Mit Beziehung auf: Japanese Pottery. Being a native report. With illustrations and marks. London, printed by Wyman & Sons lim. 1906.]

— Die keramische Industrie Bayerns und Badens im XVIII. Jahrhundert. (Sprechsaal, 45.) [Über „Die keramische Industrie in Bayern während des XVIII. Jahrhunderts". Von Wilhelm Stieda. Leipzig, B. G. Teubner, 1906, und „Die Kunsttöpferei des XVIII. Jahrhunderts im Großherzogtum Baden." Von Karl Friedrich Gutmann, Karlsruhe, G. Braun].

Stieda, W. Goethe und die Porzellanfabrik in Ilmenau. (Sprechsaal 48; nach dem Goethe-Jahrbuch XXII.)

Ziele und Wege der Kunst in der Glasindustrie. (Sprechsaal, 29.) (Nach einem Vortrag P. Jessens in der Jahresversammlung des Verbandes der Glasindustriellen in Nürnberg.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

LEVETUS, A. S. Old Austro-Hungarian Peasant Furniture. (The Studio, Dez.)

MOLLER, M. Wood-Carving Designs. With a Foreword by W. Crane. London, Batsford. 6 s.

SCHALLER, R. de. Bahut du XVe Siècle. (Fribourg artistique, 1906, Okt.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BOSSENS, L. Chandeliers-Lampe-Plateau, Chapelle de Lorette. (Fribourg artistique, 1906, Okt.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

CUMONT, G. Intaille et monnaies romaines trouvées à Assche-la Chaussée. Bruxelles, Vromant et Cie., 8°. 30 p. fig. Frcs. 1.25.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BRÜSSEL

DESTRÉE, J. et G. MACOIR. Exposition d'art ancien bruxellois par J. Destrée. Exposition rétrospective de l'art belge par G. Macoir. Bruxelles, Vromant et Cie., 8°. 46 p. Frcs. 2.50.

DRESDEN

ZIMMER, W. H. Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. (Sprechsaal, 33.)

MÜNCHEN.

MICHEL, W. Ausstellung für Wohnungskunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

NÜRNBERG

BAUM, J. Die kunsthistorische Ausstellung in Nürnberg. (Beilage der Allgemeinen Zeitung, 261.)

— NEUMARK, K. Die bayerische Landes-Jubiläumsausstellung in Nürnberg 1906. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines, 48.)

— TIEDT, Ernst. Die bayerische Landes-Jubiläumsausstellung in Nürnberg. (Sprechsaal, 29.)

REICHENBERG

Keramik, Die, auf der deutschböhmischen Ausstellung in Reichenberg. (Sprechsaal, 39.)

— SCHWEDELER-MEYER, E. Das Legat des Freiherrn Heinrich von Liebieg. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1906, 1.)

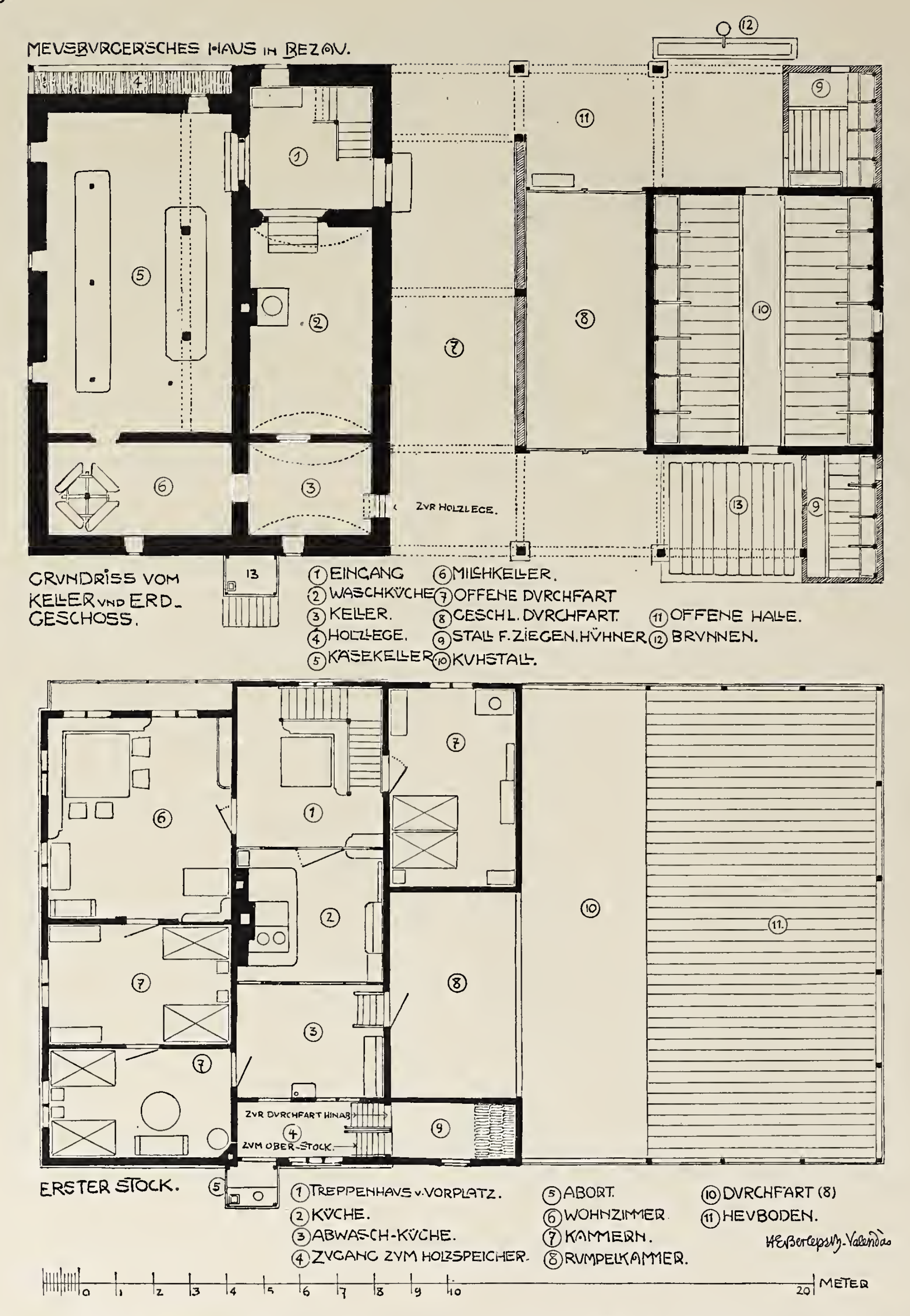
TOURNAI

DELCOURT, H. L'industrie tournaisienne. Revue de l'exposition industrielle et artistique du travail des metaux, 1906. Tournai, Vasseur-Delmée. 12°, III. 48 p. grav. Frcs. 0.60.

DAS BAUERNHAUS IM BREGENZER WALD VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN



M äußersten Westen der österreichisch-ungarischen Monarchie liegt, nach Süden und gegen den Rhein hin an die zum Teil von Romanen, zum Teil von Alemannen bewohnten Teile der Schweiz, nach Norden an das von Schwaben bevölkerte bayerische Allgäu grenzend, ein Komplex von Talschaften, die politisch zu Vorarlberg gehörend, zusammengenommen den Bregenzer Wald bilden. Das Land ist bergig; der hintere Wald weist zahlreiche Erhebungen auf, deren Höhe über 2000 Meter beträgt, mithin als eigentliches Hochgebirge bezeichnet werden müssen. Abgeschlossen wie das Land bis vor kurzer Zeit war — es hat in den letzten Jahren auch seine Eisenbahn bekommen, die freilich ein Muster weder im Betrieb noch als Anlage ist — hat es viele Eigentümlichkeiten bewahrt, die man als spezifisch wälderisch bezeichnen muß. Der weibliche Teil der Bevölkerung geht noch heute fast ausnahmslos in der schmucken, dabei schlichten Landestracht. An Sonn- und Festtagen, bei Prozessionen sieht man die „Jungfrauen", auch hoch bejahrte, manche gebückt vom Alter, daherschreiten mit der goldenen Kopfbedeckung, dem „Tschapel", während, was „unter die Haube" gekommen ist, auch meist eine aus Wolle gestrickte birnförmige Haube oder einen dunkelgefärbten Strohhut trägt. Der Stoff der weiblichen Kleidung ist ein fein gefältelter schwarzer Perkal, dessen Glanz durch das „Glasten", ein Polieren des mit einer Wachslösung getränkten Gewebes, hervorgebracht wird. Wer weiß sonst in den Landen deutscher Zunge, daß es ein noch gebrauchtes Zeitwort „Glasten", das heißt glänzend machen, gibt, ist doch selbst das Substantivum „Glast" nur noch in der poetischen Ausdrucksweise gebräuchlich. Lange wird es jetzt, wo auch diese stillen Gebirgstäler den alle Ursprünglichkeit im Volkstum vernichtenden Strom der Fremden allmählich eindringen sehen, wohl nicht mehr dauern und der letzte Glast-Apparat wandert dahin, wo so vieles andere hingewandert ist, was durch den „Fortschritt" der Neuzeit, durch billige Massenprodukte, deren wesentliches Cachet meist in der Geschmacklosigkeit beruht, verdrängt worden ist. Das Landesmuseum in Bregenz wird also nicht fehlgehen, wenn es diese Dinge im Auge behält, um sie dereinst als Zeuge der Tätigkeit einer vergangenen Zeit den Museumsbeständen einzuverleiben. Nebenbei gesagt wäre es mindestens ebenso wichtig, in den Museen die Entwicklung des Handwerkzeugs zu illustrieren, wie die Geschichte des fertigen Artefacts. Das ist an einigen wenigen Orten geschehen, vorzugsweise in den durchaus vorbildlichen Freiluftmuseen des skandinavischen Nordens, deren Begründer glücklicherweise die Wichtigkeit der Sache einsahen, als noch



vielerlei aus großväterlicher oder noch früherer Zeit zu haben war, das als wichtiges Dokumentenmaterial Erläuterungen unschätzbarer Art zur Kulturgeschichte liefert. Flachsbau und -verarbeitung beispielsweise bildete früher eine wesentliche Erwerbsquelle der „Wälder". Heute fällt es niemand



Meusburgersches Haus in Bezau

mehr ein, Flachs anzubauen und das gewonnene Rohprodukt während der langen Winterabende zu verarbeiten. Die „Spinnstuben“ mitsamt ihrem Gerät und ihren Gebräuchen gehören der Vergangenheit an und das dabei in Verwendung gekommene Handwerkzeug ist verschwunden, vielleicht da und dort noch in einem Winkel unterm Dach aufbewahrt. An die Stelle des Spinnrads ist die Stickmaschine getreten, liefert doch der Bregenzer Wald ein gut Teil der Ware, die als „Schweizer Stickereien“ gekauft werden. Noch trifft man, selten freilich, an der Decke des Wohngemachs den drehbaren Holzarm, der vor Zeiten die flackernde Öllampe trug. Heute hat selbst das einfachste Bauernhaus elektrisches Licht und die Leute wissen den Sinn des drehbaren Gestells kaum mehr zu deuten. Vieles andere aber, das aus den Lebensverhältnissen, aus dem Klima entsprang, hat sich erhalten, obschon vereinzelt bereits auch da jene Ungereimtheiten sich breit zu machen beginnen, die mit der Scheinkultur unserer Zeit sich überall eingenistet haben, wo die „Fremdenindustrie“ die Landbewohner in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Umständen setzt, die nicht zur Scholle passen. Müssen denn Hotels, Landsitze von Sommergästen, Bahnhöfe, neue Schulhäuser, Güterhallen die Landschaft absolut „verschandeln“? — Daß die Anlage neuer Verkehrswege, die Bebauung bisher im natürlichen Zustand befindlicher Gelände nicht unabwendbar mit Geschmacklosigkeiten aller Art verbunden zu sein braucht, ist durch Resultate, die der richtigen Wahrnehmung des nötigen Zusammenhangs zwischen Kunst und Natur ihr Dasein verdanken, erwiesen auch durch Schöpfungen unserer Zeit. Das Gefühl dafür wird aber so lang nicht allgemein sich geltend machen, als man die Bureau-, die Reißbrettarbeit, die Erziehung zu einseitiger Beobachtung theoretischer Grundsätze, wie sie vom Katheder und aus den behördlichen Kanzleien kommen, höher einschätzt als die Ausbildung des Blickes für die künstlerische Gestaltung, die, je nach Umständen immer wieder ein Anpassen an örtliche Erscheinungen in sachlicher Ausführung zeigen muß. Die rein akademische oder bureau-

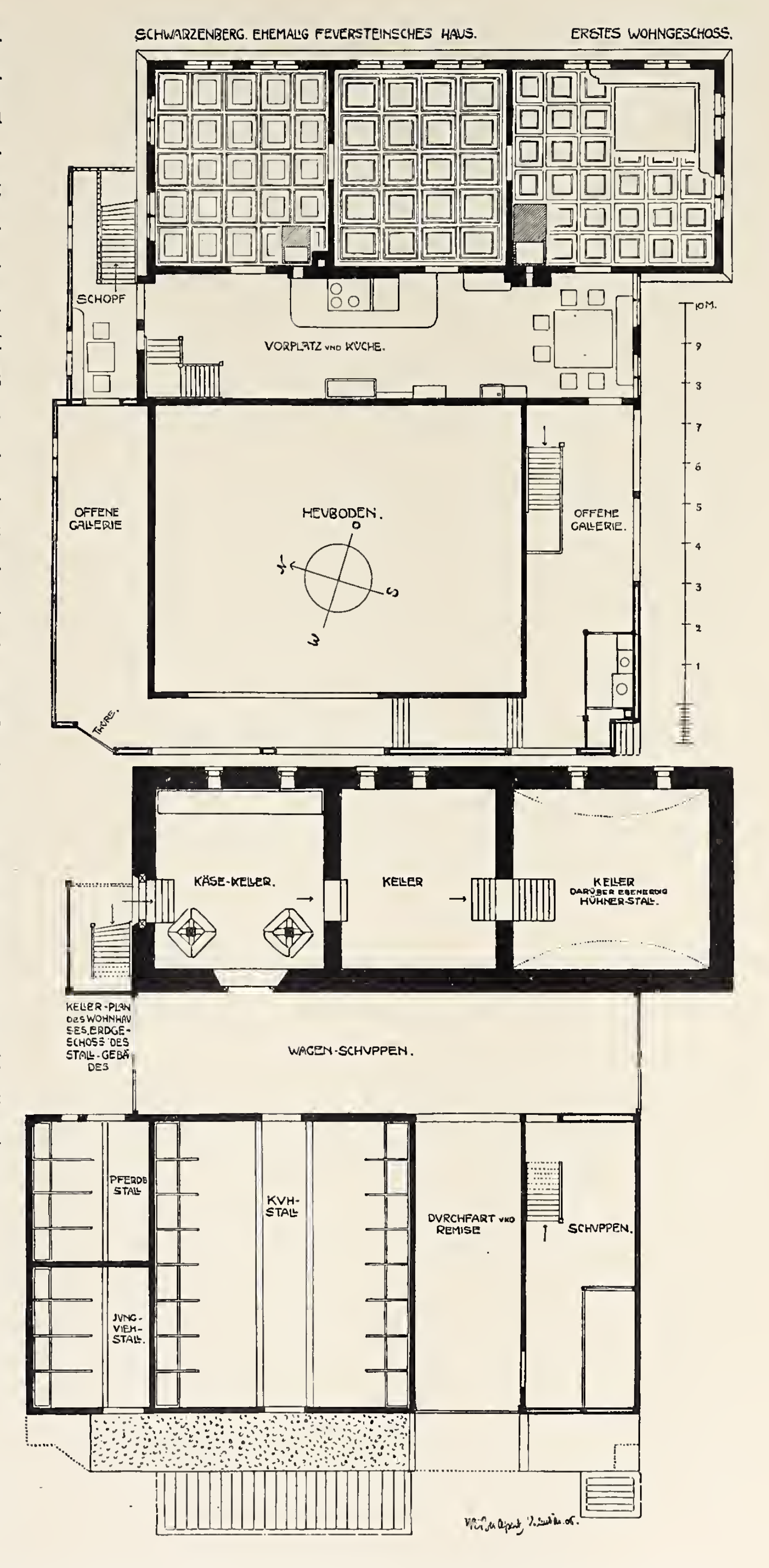


Ehemalig Feuersteinsches Haus in Schwarzenberg

kratische Behandlung solcher Fragen steht einem gesunden künstlerischen Empfinden direkt feindlich im Wege. Schematische und individuelle Behandlung der Dinge waren von jeher antipodisch. Der ersteren aber verdanken unzählige Landschaftsentstellungen und Verzerrungen von Städtebildern ihr Dasein. Die Architektur zahlreicher, materiell in Blüte geratener Fremdenstationen liefert drastische Beispiele in Menge für den Tiefstand der Baukunst von heute.

Glücklicherweise gibt es nun im Bregenzer Wald noch konservative Leute genug, die das Landesübliche, das Passende einer überkommenen Bauweise der Beglückung durch Erscheinungen vorziehen, wie sie von gebildeten und verbildeten Architekten überall da geschaffen werden, wo die Spekulation ohne irgend welche Rücksicht auf einigermaßen guten Geschmack ihre architektonischen Wechselbälge in die Welt setzt. Vergleicht man die durchwegs mit Rücksicht auf Besonnung geplante Anlage dieser Wälderbauernhäuser, die geräumigen sauberen Stuben, die Fernhaltung der Entstehungsorte übelriechender Ausdünstungen von den Wohngelassen, die Art ferner, wie der Wohnraum vor den Einflüssen der Witterung geschützt ist, die einfache schmucklose und dennoch wirksame Erscheinung des Äußern, an dem durch eine dem Grundriß entsprungene Abwechslung von belichteten und schattigen Partien genügend für plastische Erscheinung gesorgt ist, mit der Mehrzahl der von Städtern an beliebten Sommerfrischorten hergestellten „Villen“, so

fällt das Resultat keineswegs zu Gunsten der letzteren aus, von städtischen Wohnungen des bürgerlichen Mittelstandes ganz zu schweigen. In Bauernhäusern, wie sie der Bregenzer Wald noch zahlreich aufzuweisen hat, wohnt sichs ungleich besser als in den meisten Unterkunftsstätten des bürgerlichen Mittelstandes. Einen Dienstboten in der Küche zur Nachtzeit unterzubringen oder Schlafstellen im gleichen Raume zu etablieren, wo die Mahlzeiten eingenommen werden, das fiele keinem Wälderbauern ein. Dergleichen unappetitliche Vorkommnisse sind ein Vorrecht der Großstädter, die mit dem wohlwollenden Lächeln der höher und feiner Gebildeten auf die bäuerliche Bevölkerung herabsehen. Damit soll nun nicht etwa gesagt sein, daß die bäuerliche Bauweise überall in der Welt nachahmenswert sei, denn nicht überall steht die ländliche Bevölkerung auf einem so ausgebildeten Bedürfnisniveau wie in dem wenige Quadratmeilen großen Lande, von dem hier die Rede ist.



Der Wälderbauer unterscheidet sich in vielen Punkten von seinen räthoromanischen oder deutschen Nachbarn. Er spricht ein Deutsch, das man als „gut“ bezeichnen muß; er ist durchschnittlich ein haushälterischer Mann, dem das Wirtshaus nicht zur zweiten Heimat geworden ist. Er hält etwas

auf äußere Erscheinung und gute Umgangsform. Er denkt vor allem. Noch heute macht sich die Nachwirkung einer während Jahrhunderten geübten Selbstverwaltung geltend, die durchaus unabhängig vom Willen weithin sich fühlbar machender bureaukratischer Regierungsweise aus den örtlichen Umständen ihre Regeln und Satzungen gewann, gegensätzlich zu den Maximen moderner Großstaaten, in denen die am grünen Tisch Beschließenden alles über einen Kamm scheren, gleichviel ob es zweckdienlich ist oder nicht.

Bis zum Jahre 1806 bildeten die Territorien der Gemeinden Egg, Schwarzenberg, Andelsbuch und Bezau samt einer Reihe der in diesem Gebiet liegenden Ortschaften des Bregenzer Waldes ein staatliches Gebilde, das zwar seine Abgaben an die Herrschaft Feldkirch entrichtete, bei der Wahl der obersten Persönlichkeit des Landes, des Landammans, wohl auch den Vogt von Feldkirch mit einer Sicherheitswache aufziehen sah, im übrigen aber durchaus das Recht, die eigenen Angelegenheiten nach „Landesbrauch" zu regeln, in unverkürzter Weise ausübte, von keiner andern als der selbsterwählten obrigkeitlichen Gewalt auch nur im leisesten beeinflußt. Im Kriegsfall hielten die Wälder immer treu zu Österreich. Das haben sie den Schweizern, den Schweden wie den Franzosen und bayerischen Truppen zu wiederholten Malen aufs nachdrücklichste dargetan. Auf der Bezegg, einem Ausläufer der „Winterstaude" (zwischen Andelsbuch und Bezau) lag weit entfernt von den nächsten Behausungen, in waldigem Gelände dicht am alten Saumweg das Rathaus, in dem die Landesvertreter tagten in einer Weise, wie sie sonst wohl nirgends üblich war. Das auf vier mächtigen Mauerpfeilern ruhende hölzerne Gebäude hatte nämlich keine Treppe. Die Beratungsräume waren nur durch eine Leiter zugänglich. War die Ratsversammlung vollzählig, so wurde die Leiter emporgezogen, die dafür bestimmte Lucke geschlossen und auf diese Weise jede unerwünschte Anteilnahme Unberufener ebenso ausgeschlossen wie das beliebige Verschwinden der Abgeordneten selbst. Das alles nahm im Jahre 1806 ein Ende. Der „Wald" kam unter bayerische Herrschaft. Ihre erste Tat bestand darin, das Rathaus auf der Bezegg, ein sichtliches Zeichen jahrhundertealter Selbständigkeit, niederzureißen. Mit derartigen Maßnahmen, wie sie ja auch in anderen Teilen des frisch kreierten Königreiches zur Durchführung gelangten, wurde die Bevölkerung nicht gerade zur Liebe für die neuen Herren erzogen. Das bewies die Erhebung im Jahre 1809, an der sich die „Wälder" mit Einsatz aller Kraft beteiligten. Am 24. Mai dieses Jahres brach der allgemeine Aufstand los. Binnen allerkürzester Zeit war das Ländchen, für kurze Dauer allerdings nur, von der neuen Regierung befreit. Als dann 1814 die endgültige Loslösung von Bayern und die Angliederung an den österreichischen Staat zur Tatsache wurde, durchströmte Jubel und Freude das ganze Land, von dessen Bevölkerung die Emser Chronik von 1616 berichtet: „Dieser Hinder Bregenzerwaldt ist ein wild gelendt, jedoch von der Vile des Volckes wol

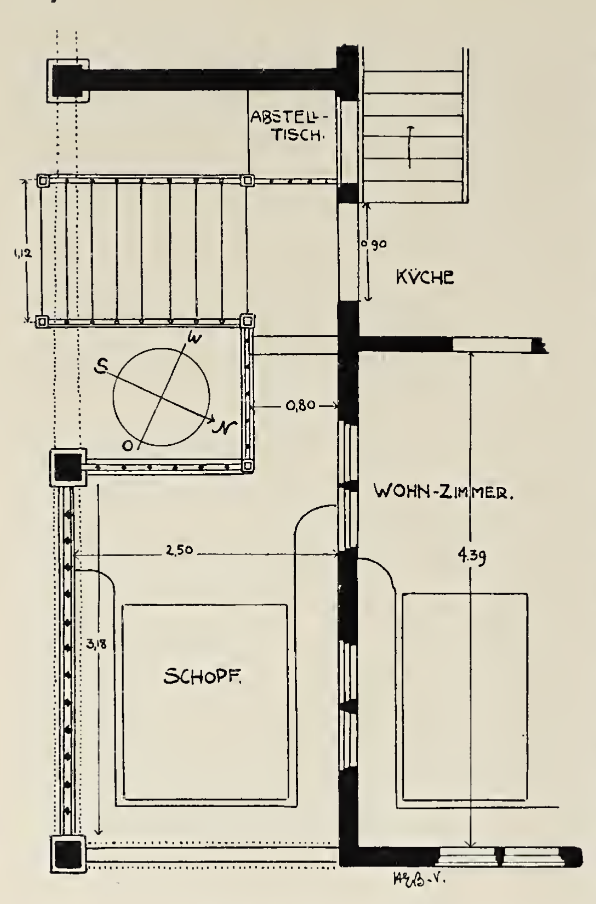
gepflanzt, . . . hat Schön, stark und vil Volck, das rauch lebt und gleichwol nit Arm ist“ und so weiter.



Ehemalig Feuersteinsches Haus in Schwarzenberg

Der Ausdruck von Wohlhabenheit und guter Ordnung der Verhältnisse gibt sich überall im Hausbau deutlich zu erkennen. Die heute noch bestehenden ältesten Wohnhausbauten dürften zwar wohl kaum ein Alter von dreihundert Jahren überschreiten, indes zeigen schon diese, wenn auch umfänglich nicht im gleichem Maßstab wie die Bauten des XVIII. und der Frühzeit des XIX. Jahrhunderts, eine Art der Anlage, die typisch geworden ist für das ganze Land, das bis zum Jahre 1785 nur durch zwei Saumwege, jenen von Dornbirn über die Loosen und den von Schwarzach über die Lorena zugänglich, mithin ziemlich weltabgeschlossen war. Fremden Einflüssen war damit, obschon nicht weit abseits die uralte und vielbefahrene Heerstraße rheintalaufwärts vorüberzieht, der Eingang nicht leicht gemacht.

Wes Ursprungs die Bregenzer Wälder sind, ist meines Wissens nicht eruiert. Flurbezeichnungen und Familiennamen sind durchwegs deutsch. Romanische Namen, wie sie im übrigen Vorarlberg, im Montavon, im Wallgau, selbst in dem von deutschen Einwanderern besiedelten Walsertal, überall vorkommen, finden sich nur äußerst spärlich. Die Endigung der Ortsnamen auf „au“ und „egg“ oder „bach“ hat mit dem Romanischen, das als lebende Sprache nach den Angaben der Sprecherschen Chronik noch im XVII. Jahrhundert in einzelnen Teilen Vorarlbergs existierte, nichts zu tun, ebensowenig die Familiennamen Meusburger, Feuerstein, deren Vertreter nach Hunderten zählen, ein Beweis dafür, daß die Bevölkerung von einigen wenigen ursprünglichen Ansiedlern abstammt. Auffallend ist allerdings der Umstand, daß die Erscheinung des Volkes nichts Deutsches hat. Der schlanke, vielfach geradezu schöne Wuchs der Mädchen und Frauen, die regelmäßige Bildung der Gesichtszüge, die dunklen Augen, das weitaus vorherrschend schwarze Haar deuten nicht auf Abstammung von germanischem Blute. Gewiß darf man in der vielfach äußerst regelmäßigen Hausanlage, die zuweilen eine ganz streng durchgeführte Gliederung nach Achsen aufweist,

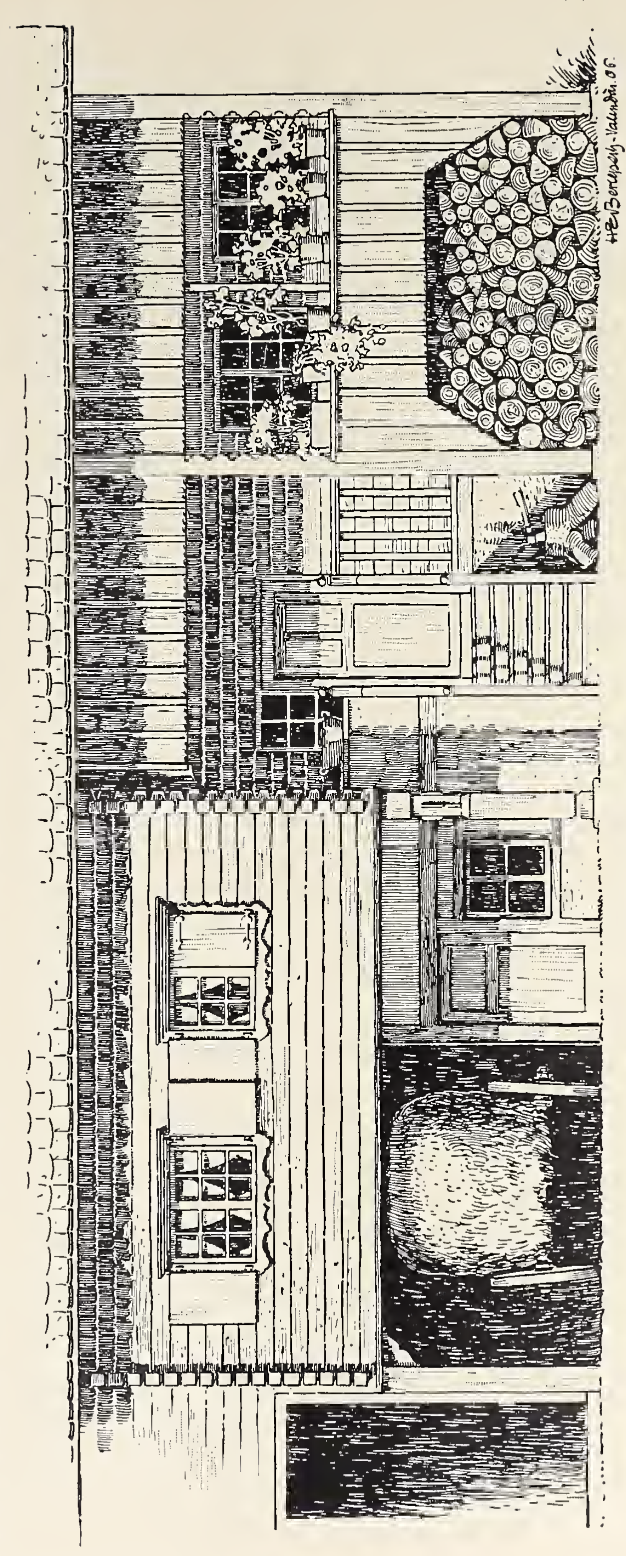


Goldschmied-Haus in Bezau

einen Einfluß erblicken, des Ursprung jenseits der Alpen zu suchen ist. Mit dem Volksursprung hat er indes wohl kaum etwas zu tun, vielmehr ist er auf die Einwirkung der überall Eingang findenden Renaissance zurückzuführen. Das Hauptgewicht der Hausanlage ist auf gute, einheitliche Disposition gelegt. In dieser Hinsicht waren die alten Bau- und Zimmermeister, deren Namen durch keine Überlieferung genannt wird, fachlich ausgezeichnete Kräfte. Tritt auch überall annähernd dieselbe Gruppierung der unter einem gemeinsamen Dache vereinigten Anlage von Wohnhaus, Stallungen, Wirtschafts- und Vorratsräumen auf, so ist das Thema doch immer wieder der Eigenart des Bauplatzes entsprechend variiert, so vor allem die Ausbildung des „Schopfes", der gedeckten Halle, die in der warmen Jahreszeit ein beliebter Aufenthalt der Hausbewohner, den Vorraum, das Vestibulum für die eigentlichen Wohnräume bildet. Darin einen Hinweis auf italienische Vorbilder suchen zu wollen, ist wohl unzutreffend. Sie kommt schon bei den noch erhaltenen mittelalterlichen Häusern Norwegens vor (Svale), ist beim Berner Bauernhaus als „Laube" allgemein und dürfte weit eher aus der Verwendung des Baumaterials — Holz — entsprungen als importiert sein. Selbst einfachere Häuser enthalten außer der geräumigen Küche meist sechs Wohngelasse: Im Hochparterre drei, über der Durchfahrt, von der Treppe zum Obergeschoß zugänglich, einer, im ersten Stock zwei, Nebengelaß nicht mit eingerechnet.

Bei größeren Hausanlagen indes ist die Zahl der gut belichteten ausgiebig zu lüftenden Gelasse, die nicht mit den oft dunklen, schlecht ventilierten „Kammern" der Stadtwohnungen zu vergleichen sind, größer, bis zu zehn. Die vordere Giebelseite, an der sich die größte Fensterzahl befindet ist in den weitaus meisten Fällen direkt nach Osten, Südosten oder Süden, niemals gegen die Wetterseite hin gerichtet, so daß eine ausgiebige Sonnenbestrahlung der Wohn- und Schlafräume gesichert ist, eine hygienische Maßregel, die bei der Anlage außerordentlich vieler, der Neuzeit angehöriger Hausanlagen vollständig übersehen, nicht als wichtig erkannt worden ist. Bekanntermaßen gibt es keinen energischer wirkenden Bazillentöter als die Sonne.

Pettenkofer hat dies mit den bekannten Schrift-Experimenten* nachgewiesen und weitere Versuche schufen genügende Klarheit darüber. In kürzester Zeit wurden Krankheitserreger aller Art, welche der Wirkung von hohen und niederen Temperaturen, der Wirkung von Säuren und so weiter widerstanden, durch Besonnung vernichtet. Deshalb sonnt auch der Landbewohner seine Betten, seine Wäsche. — Die Nordseite der Hausanlage ist zumeist fensterlos, die Westseite stets durch besondere Schutzvorrichtungen, Verschindelung oder Bretterverschalung gegen Wetterschlag geschützt. Unterkellert ist bloß der Raum unter den



Das Goldschmied-Haus in Bezau

* Der berühmte Münchener Hygieniker placierte auf dem Boden eines Glastellers, in Gelatine, dem besten Nährboden für Bakterien aller Art, Kulturen verschiedener Krankheitserreger, Cholera, Typhus und andere Bazillen. Darüber legte er eine undurchsichtige Schicht schwarzen Papiers, aus welcher die Worte: Cholera, Typhus u. s. w. herausgeschnitten waren. Nachdem die Gelatineschicht eine gleichmäßige Bevölkerung durch Spaltpilze aufwies, wurde das ganze senkrechter Sonnenbestrahlung ausgesetzt und nach Ablauf einer Stunde wieder entfernt. Die Stellen, wo das Sonnenlicht durch die herausgeschnittenen Buchstaben direkt auf die Bazillenkulturen wirkte, wiesen nicht einen einzigen Krankheitserreger mehr auf. Die von dem dunklen Papier bedeckten Stellen dagegen, welche vor der Lichtwirkung gesichert waren, zeigten nicht bloß den ursprünglichen, sondern einen wesentlich vermehrten Bestand an solchen Organismen auf. Schlagender kann die Wichtigkeit der Sonnenbestrahlung für Wohnräume nicht nachgewiesen werden. Übrigens sagt schon ein uraltes italienisches Sprichwort: „Dove non entra il sole, entra il medico." Provacinis Experimente mit Kloakenwasser ergaben ebenso schlagende Resultate. Plehn teilt in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift" Fälle von äußerst schweren Schußverletzungen mit, die Soldaten der Deutschen Afrikakolonien durch Eingeborene zugefügt wurden. Die stark eiternden Wunden heilten, ohne daß ärztliche Hilfe gleich zur Stelle war, außerordentlich rasch, so rasch sogar, daß die Verletzten schon nach drei Wochen — das ist doch gewiß die anerkennenswerteste Wirkung der äquatorialen Sonne — „wieder Parademarsch machen konnten". Wenn unsere jungen Architekten einen leisen Begriff vom Wesen der Lichttherapie hätten, so würde in Zukunft mancher Plan vielleicht etwas zweckentsprechender ausfallen als bisher. Freilich tritt auch in Bezug auf die Lichtquellen der Wohnungen manchenorts die Gesetzgebung in direkt schädigender Weise durch die „Fenstersteuer" in den Weg. Sie ist kurz gesagt, ein Unsinn.

Wohngelassen. Tadellos ausgeführte Tonnengewölbe, oft von ansehnlicher Spannweite sind dabei nicht selten. Gewölbe über dem Terrainniveau kommen nirgends vor. Originell sind in den Kellern die vielfach gebräuchlichen Drehgestelle: Senkrechte, drehbare Holzpfosten, an denen wagrecht vorstehende Arme als Träger für Stellbretter angebracht sind. Der „Käskeller" spielt natürlich in einem Lande, wo viel Milchwirtschaft ist, eine ganz hervorragende Rolle. Dem Aufsteigen der durch die „reif werdenden" Käse erzeugten Gase ist durch Lüftungsöffnungen hinlänglich vorgebeugt.

Die Anordnung der über dem Erdboden befindlichen Teile des Hauses ist nun folgende (von Ost nach West): Wohnräume und Schlafkammern an der Ostfront des Hauses. Dahinter, die ganze Hausbreite einnehmend, oft abgeteilt in Vorplatz, Herdraum und Abspülküche ein durchgehender Raum, in dem gleichzeitig die Treppe ins Obergeschoß liegt. Auf halber Höhe derselben eine geräumige Kammer, vom Treppenpodest oder der Treppe aus zugänglich. Weiter: Offene Durchfahrt von einer Längsfront zur andern, gepflastert, anschließend eine zweite verschließbare Durchfahrt, als Wagenschuppen benützt, und endlich der Kuhstall (Mitte), rechts und oft auch links davon Ställe für Jungvieh, Pferde, Geflügel; darüber der Heuboden. Den Wohnräumen entlang nach der Sonnenseite hin vorgelagert ist die bereits erwähnte Vorhalle, der „Schopf", dessen Boden in der Höhe des gemauerten Unterbaues liegt. Er findet seine Verlängerung in einer den Durchfahrten und Stallanlagen vorgelagerten, offenen, durch das vorspringende Dach geschützten Halle. Der Schopf ermöglicht den Aufenthalt in frischer Luft auch bei Regenwetter, ist der Tummelplatz der Kinder, die Arbeitsstätte der Frauen und Mädchen bei der Vornahme von Handarbeiten (Ausschneiden von Durchbrechungen des Fonds bei Rideaus und so weiter). Im Sommer schützt er vor der allzustarken Sonnenwirkung. Bei niedrigem Sonnenstand im Winter aber bildet er gegen den Lichteinfall kein Hindernis. Seine Verlängerung, die offene Halle vor den Ökonomieräumen, gestattet allerlei Arbeit und Hantierung der Männer. Das sind die rein praktischen Seiten der Anlage. Sie spricht aber auch stark mit bei der Erscheinung des Hauses durch die entstehende kräftige Schattenwirkung. Meist ist die vor der Durchfahrt gelegene Öffnung höher als die seitlichen. Durch diese einfache, gleichzeitig zweckdienliche (die hochbeladenen Heuwagen fahren hier ein) Unterbrechung ist recht deutlich gezeigt, wie mit den einfachsten Mitteln kraftvolle Wirkung herbeigeführt werden kann. An schmückenden Einzelheiten, wie sie zum Beispiel bei vielen Schweizer Holzhäusern in Erscheinung treten, ist bei diesen Bregenzer Wälderhäusern wenig verausgabt. Da und dort treten einfache Stichmuster, Rundbogenfriese oder schachbrettartige Verzierungen auf, indes spielen sie, wie gesagt, keine bedeutsame Rolle. Einzig die Pfosten der Halle zeigen hin und wieder einen Ansatz zu Basis- und Kapitellbildung, meist in ausgesprochenen Barockformen, indes sind die dekorativen Teile dieser einfachen Zierglieder nicht aus dem Vollholz herausgearbeitet, sondern auf dem vierkantigen Kern befestigt. An älteren Häusern



Das Goldschmied-Haus in Bezau

sind wohl auch noch in Brettern ausgeschnittene Fensterumrahmungen, farbig gestrichen, zu finden oder die schrägen Träger der weit ausladenden Dachbalken, die Stirnbretter an Konstruktionsteilen, die dem Regenschlag ausgesetzt sind, weisen bescheidene Anläufe einer dekorativen Behandlungsweise auf; all das ist indes niemals ausschlaggebend für die Gesamterscheinung. Das Schwergewicht ist immer auf diese gelegt, denn in einer Natur, die sich in stark bewegten Formen aufbaut, kommen zierliche Einzelheiten schon auf kurze Distanz hin nicht mehr zur Geltung, während kräftige Wanddurchbrechungen auch auf größere Entfernung wirken. Daß weder Mangel an Mitteln noch Mangel am Können die Vermeidung reichlichen Details am Äußeren herbeiführten, beweisen die Stuben, der wandumschlossene Raum, der in direkte Beziehung zur menschlichen Erscheinung tritt. Sie sind durchwegs mit guter, stellenweise vorzüglicher Schreinerarbeit ausgestattet, die Wände vertäfelt, die Decken durchwegs in fein profilierter Teilung kassettenartig ausgebildet, der Ofen in farbiger Glasur gehalten, oft mit plastischen Beigaben. Diese Dinge wurden nicht, wie es zum Beispiel bei den prächtig ausgestatteten Bauernhäusern Niederdeutschlands vielfach der Fall war, importiert, sondern im Lande selbst hergestellt. In Schwarzenberg gab es außerordentlich tüchtige Hafner; in Andelsbuch wird noch heutigen Tages einfach, aber sehr hübsch mit dem Hörnchen dekoriertes Gebrauchsgeschirr in bunten Glasuren hergestellt, das jedenfalls viel mehr Geschmack aufweist als die überall eingeführten Fabriksartikel gleichen Genres, an denen sich das Zurückgehen des ungekünstelten Sinnes für sachlichen Schmuck in unangenehmer Weise dokumentiert.

Außen- und Zwischenwände dieser Häuser, die sich samt und sonders über einem 1 bis 1,50 Meter hohen, weißgetünchten, manchmal mit farbigen Einfassungslinien der Kellerfenster versehenen, gut gemauerten Sockel erheben, sind in genau zusammengepaßtem Blockverband aufgeführt. Bis über Dach gemauert ist einzig der umfangreiche Kamin. Der fast in allen

Küchen noch vorhandene Schlotmantel, dessen weite Wölbung meist auch den Fußboden des Obergeschosses durchbricht, erinnert an die Zeit des offenen Herdfeuers. Auf die ehemalige Feuerstelle findet man heute überall einen eisernen Kochherd aufgesetzt, dessen Zug ebenso wie der des mächtigen Kachelofens im Wohnzimmer in den einzigen Schlot mündet. Die Mitteilung der Ofenwärme in die benachbart liegenden Schlafzimmer geschieht durch bewegliche Wandschieber, nach dem Obergeschoß durch gleiche Vorrichtungen in der Decke. Wo weitere Heizvorrichtungen vorhanden sind, ist die Verbindung mit dem Schlot durch Rohre bewerkstelligt.

Das Dach ist bei den älteren Anlagen, bedingt durch die Schindeleindeckung, in geringem Neigungswinkel aufgesetzt. Neuere Häuser mit Ziegeleindeckung weisen hohe Spitzgiebelausbildung auf. Vielfach ist auch diese Veränderung an älteren Häusern vollzogen worden, bei denen man im Dachraum noch deutlich die alte Durchschrägung zu erkennen vermag. Das mehrfach geteilte, stärker in der Breite als Höhenrichtung entwickelte, durch drei, vier, fünf Vertikalpfosten gegliederte Fenster ist nur vereinzelt zu finden. Die Regel bildet — offenbar auch eine Wirkung der Renaissance — das zweiteilig überhöhte Licht. Farbige Behandlung der Außenseite scheint, sicherlich mit Renaissanceeinflüssen in Beziehung stehend, früher weit mehr üblich gewesen zu sein als im XVIII. und XIX. Jahrhundert. Das sogenannte Goldschmied-Haus in Bezau, das Gasthaus zum Hirschen in Schoppernau und einige andere Beispiele zeigen einen, das ganze äußere Holzwerk überziehenden roten Anstrich, geradeso, wie die norwegischen und finnischen Bauernhäuser ihn besitzen. An den Gebälkträgern, den Flächen über den Fenstern, der inneren Seite der beweglichen Fensterladen sind bei diesen ältesten Häusern übrigens auch Reste derb gehaltener dekorativer Malereien vorhanden, Kartuschenwerk, Blumen und Sprüche. Auch die Verschalung der früher vertikal, jetzt durchwegs horizontal beweglichen Fensterladen weist Spuren von Malerei auf: Gekreuzte Balken von unverkennbar gotischer Form.

Wo allenfalls das meist sehr schmucke Holzwerk der Innenräume einen Anstrich bekam, ist er weiß. Ich fand nicht ein einziges Beispiel kräftig farbiger Behandlung. Meist jedoch war das schöne engjährige Holz der Wand- und Deckenvertäfelung in dem mit der Zeit goldig braun gewordenen Naturton stehen geblieben. Das wirkt dekorativ genug. Die gediegene Schlichtheit dieser hellen, geräumigen und wohnlichen Stuben stimmt überein mit dem ganzen Wesen des Volkes. Prunkstücke, wie eine im Gasthof zum Hirschen in Schwarzenberg befindliche steinerne Feuerungsumfassung dürften als Ausnahmen gelten. — Merkwürdigerweise kommen eingebaute Möbel, wie sie im Bauernhaus der Ostschweiz die Regel bilden, fast gar nicht vor. In einzelnen Häusern findet sich neben der Tür zum Wohnzimmer ein Wandschrank, in einfacher Schreinerarbeit ausgeführt, überall aber die fest im Tafelwerk eingelassene Wanduhr, dicht neben der Tür der Wohnstube zum ersten Schlafgemach. Nirgends steht der Tisch, an dem sich die Familie zu den Mahlzeiten



Das Goldschmied-Haus in Bezau

versammelt, in der Mitte des Zimmers. Diese bleibt immer frei, daher denn die räumliche Wirkung voll zum Ausdruck kommt; der Tisch hat seinen Platz in der hellsten Ecke des Gemachs. Die auf der Fensterbank Sitzenden übersehen somit die ganze Stube und blicken direkt auf die von außen mündende Zugangstür. Wenn ähnliches heute wieder zur Regel bei neuzeitlichen Landhäusern wird, so bewahrheitet sich auch da der Spruch Ben Akibas. Das wohlausgebildete Bauernhaus gibt ja auch in anderer Hinsicht manchen wertvollen Wink. Die Anlage einer von der Kochküche getrennten Spülküche findet sich in einer ganzen Reihe von Wälderhäusern. Mit Recht verlangt der bauliche Fortschritt, daß in Wohnhäusern, die nicht an eine Kanalisation angeschlossen sind, der unaussprechliche Ort, dieses unentbehrliche und oft so schwer unterzubringende Gelaß so zu legen sei, daß die unausbleibliche Gasentwicklung den Wohnräumen nicht lästig oder gar gefährlich werde. Auch dieser Umstand hat beim Wälderhause seine Beachtung schon zu einer Zeit gefunden, da der Ausdruck „Wohnungshygiene“ noch kein Schlagwort war. Der Abort befindet sich oft durch eine luftige Galerie von der Wohnung getrennt, genügend weit von dieser oder er ist überhaupt an der den Wohngelassen gegenüber liegenden Ecke der ganzen Anlage untergebracht. Der ständige Luftzug der Gebirgstäler sorgt übrigens genügend für Reinigung der Atmosphäre. Da die Häuser alle vereinzelt liegen, so hat der Wind überall freien Durchgang. — Merkwürdigerweise spielen Blumen- und Gemüsegarten, wie sie sonst im Alpenland als Schmuck der bäuerlichen Anlagen häufig vorkommen, im „Wald“ gar keine Rolle, ebensowenig die Bepflanzung der Umgebung des Hauses mit schattenspendenden Bäumen. Klimatische Gründe sprächen nicht dagegen. Offenbar ist der Sinn dafür nicht vorhanden. Michael Felder, der bekannte Bregenzerwälder Schriftsteller sagt von seinen Landsleuten, sie seien ein stilles Volk. Singen höre man selten, oder wenn sich schon jemand hören lasse, so vernehme man keine landesüblichen Lieder, sondern etwa Tiroler Gesänge.

Vielleicht erklärt dieser Mangel auch das geringe Interesse am Blumenschmuck. Das Volk ist verständig, bis zur Nüchternheit verständig. Klares Denken überwiegt den Hang zum Poetischen, aber wie man gut und menschenwürdig wohnt, das haben diese Leute längst herausgebracht. Ihnen galt, ohne daß sie das englische Wort kannten: „Häuser sind zum Bewohnen, nicht zum Ansehen da“, genau der nämliche Grundsatz. Wir fangen endlich wieder an, ihm Beachtung zu schenken, nachdem allmählich der Erfüllung sachlicher Erfordernisse wieder mehr Gewicht beigelegt wird als der unsinnigen Dekorationssucht, mit der die letzten vierzig Jahre der gleichzeitigen Baukunst wahrhaftig kein nachahmenswertes Monument gesetzt haben.

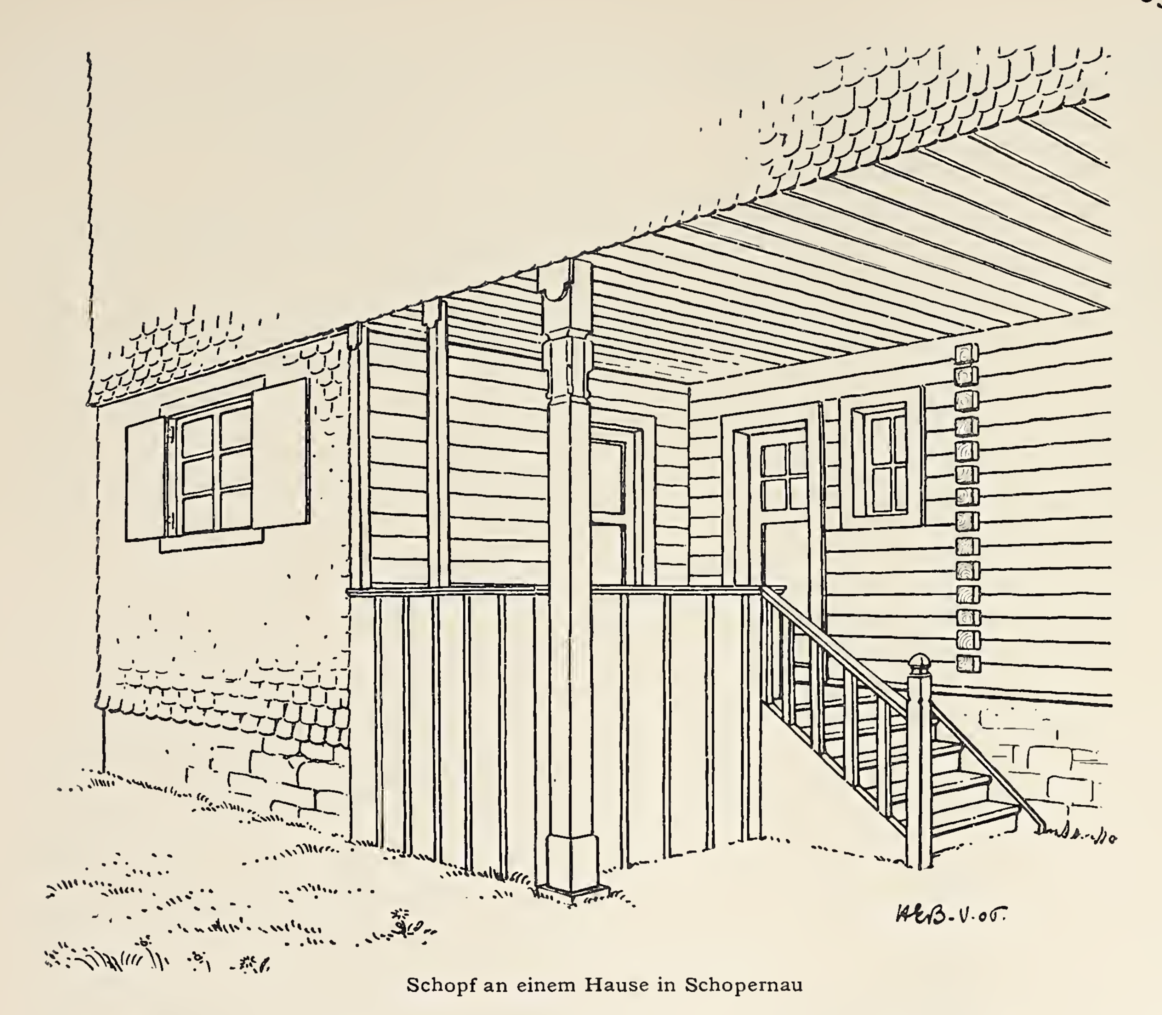
Eine glückliche Idee des bekannten Großindustriellen Otto Hämmerle in Dornbirn war es, eine größere Anzahl ehemaliger Alphütten auf Oberlose unter voller Beibehaltung der landesüblichen Bauweise in Sommerwohnungen umzubauen. Sie enthalten außer einem sehr geräumigen Wohnzimmer (4,35 × 5,855 Meter), zwei Schlafzimmern (3,60 × 4,96 und 3,73 × 2,60), Küche (2,44 × 4,35), Laube (2,25 × 4,96) und Klosett (dreiseitig freistehend und auf die Laube mündend) im Erdgeschoß weitere drei Schlafzimmer von durchschnittlich 2,5 × 3,5, beziehungsweise 4,5 Meter im ersten Stock; köstliche Villeggiaturen, die allsommerlich vermietet werden. Die heute so vielfach ventilierte Frage: „Wie baut man gesunde, nicht allzu enge, bei kühlem Wetter heizbare Ferienhäuser unter Anwendung der landesgebräuchlichen Bauweise und Formenbehandlung und unter Vermeidung allzu hoher Bausummen“ ist hier in durchaus zweckentsprechender und vorbildlicher Weise gelöst. Möge es andern zum Beispiel dienen.

EINE BISHER UNBEKANNTE ARBEIT VON MELCHIOR HORCHAIMER ❧ VON HANS DEMIANI-DRESDEN ❧



AUF Seite 79 ff. seines 1897 erschienenen Buches „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn“* hat der Schreiber dieser Zeilen eingehend über den damals nur sehr wenigen bekannten Nürnberger Zinngießer Nikolaus Horchaimer berichtet, den Hauptmeister aus der Gruppe der Schöpfer jener interessanten, wohl ausschließlich in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstandenen, in geätzten (metallenen oder steinernen) Hohlformen gegossenen Zinnteller und -schüsseln, die man um der Ähnlichkeit der sie schmückenden flachreliefierten Darstellungen mit dem genannten Zeitraum angehörenden Holzschnitten willen als

* Erschienen in Leipzig bei Karl W. Hiersemann.



Schopf an einem Hause in Schopernau

in der „Holzstockmanier“ angefertigt zu bezeichnen pflegt. Diese Angaben schließen mit der Bemerkung:

„Ob der im Meisterbuch* aufgeführte Melchior „horchaimer“, welcher am 23. September 1583 Meister wurde, 1599 bis 1602 das Geschworenenamt bekleidete, in seinem Alter die Zinngießerei aufgab, als Gastwirt tätig war

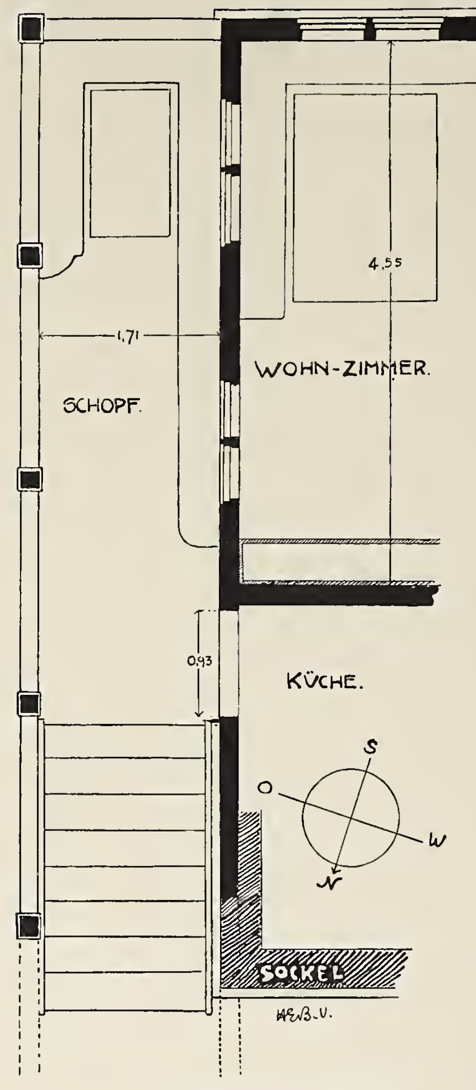
* Meisterbuch der Nürnberger Kannengießer, aufbewahrt im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Näheres über den Inhalt dieses 1560 angelegten Buches siehe bei Demiani a. a. O., S. 108 ff. Anmerkung 481. Die in demselben enthaltenen, auf Melchior Horchaimer bezüglichen Einträge lauten:

„1599: Adj (Anno domini) 28. Appril jst Jacob Koch von dem geschwornen ampt darann er 3 jar lanng gewessen, abgetretten, vnnd ist Melcher Horchamer zum ersten mal an sein statt kummen. Zue Hannsen Zatzher vnnd Wolffen Stoy“ (Seite 25).

Lauß deo anno 1602 ady 27. appriell jst Melchor Horchhemern vonn denn geschbornen ampt darann Er 3 jar lanng gebesenn abgetredtenn vnnd jst Lorenntz Lanng zum Erstenn Mall ann sein stadt komenn zw Michel Hemersam vnd Jockob Koch“ (Seite 26).

„Anno 1583 Ady 23. Sebtember jst Melchior Horchaimer ein Burger vnndt meister sun alhie Ehlich (das heißt: hat geheiratet) vndt Maister worden, macht seine Stuck (Meisterstücke) bey Lienhartt Prunster den 28 augusto inn disem Jhar. (Von anderer Hand ist beigefügt): gedachter Horchhamer hat in seinem alter vom handwergk gelassen, ist ein wirth worden vnd den 12. July anno 1623 begraben worden“ (Seite 33).

Über die Stellung und Obliegenheiten der drei geschworenen Meister (Obermeister), die an der Spitze des Nürnberger Zinngießerhandwerks standen, und über die Nürnberger Zinngießer Hanns Zatzer (Zazer, Zatzher), Wolf Stoy, Lorenz Lang, Michel Hemersam (Hemmerszam, Hemmersam, Hemmersem, Hemerschem, Hemersem, Hemersamer, Hamersamer), Jakob Koch und Lienhard (auch Leonhartt) Prunster (Brunsterer, Prunsterer, Prunst, Prinsterer) siehe näheres bei Demiani a. a. O., Seite 47, 61, 63, 67, 78, 80, 83.



Typische Schopfanlage

und 1623 starb, ein Verwandter, vielleicht der Sohn unseres Nikolaus war, läßt sich nach den zur Zeit vorhandenen Unterlagen nicht bestimmen."

Über den im vorstehenden erwähnten Melchior Horchaimer, der gleich dem vorgenannten, vielleicht durch verwandtschaftliche Bande mit ihm verknüpften, 1561 Meister gewordenen und 1583 verstorbenen Nikolaus Horchaimer als Zinngießer in Nürnberg wirkte, ist nun in letzter Zeit recht beachtliches Material zu Tage gefördert worden. In seinem 1904 erschienenen vortrefflichen Werke „Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474 bis 1618 (1633)"* hat Hampe mehrere diesen Meister betreffenden Urkunden veröffentlicht. Und 1905 ist eine bis dahin unbekannte, von ihm herrührende und mit seinem vollen Vor- und Familiennamen bezeichnete Arbeit im Antiquitätenhandel aufgetaucht und in die Sammlung Demiani gelangt, die auch zahlreiche aus der Hand von Nikolaus Horchaimer stammende Stücke enthält.

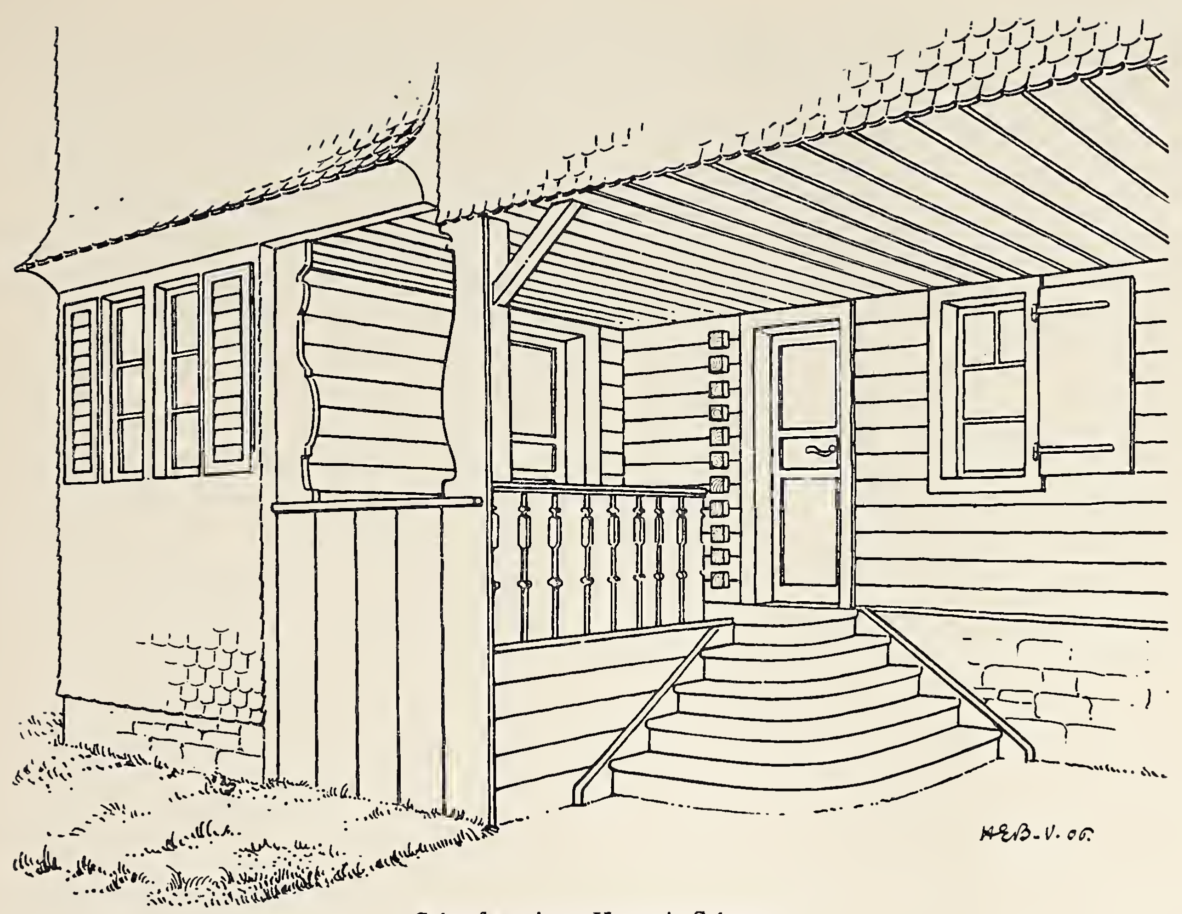
Was nun zunächst die von Hampe angeführten Stellen anbelangt, so seien sie im folgenden wortgetreu wiedergeben. Sie lauten:

„Martin Rehelein und Melchior Hochchemer, bürgeren hie, soll man die gepettene fürschrifft wegen ihres ihnen abgeraubten sylbers und geldts an herrn Julium, bischoffen zu Würtzburg, in meliori formo mittheylen, auch ihnen, da sies begeren, einen syndicum zugeben" (Band II, Seite 264, Nummer 1502).**

„Des herrn bischoffs zu Wirtzburg antwortlich schreiben uff Meiner Herren fürschrifft wegen Martin Rehlein und Melchior Horchamer ires und Hanß Schadembach zwischen Selgenstat und Rotenfelß geraubten silbergeschmeid und anderer wahren halben soll man denjenigen furhallten, die

* Erschienen in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit" als der Neuen Folge XI., XII. und XIII. Band (Wien, Karl Graeser & Cie., Leipzig, B. G. Teubner).

** Aus dem Zusammenhange mit anderen, vor und nach den wörtlich wiedergegebenen Stellen abgedruckten Auszügen (vergleiche insbesondere Band II, Seite 265, Nummer 1509) ergibt sich, daß die erwähnte Beraubung in das Jahr 1597 fällt. Der genannte Bischof Julius von Würzburg ist der bekannte Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1573 bis 1617), der Stifter des berühmten Juliusspitals zu Würzburg.



Schopf an einem Hause in Schopernau

die fürschrifft begert haben“ (Band II, Seite 265, Nummer 1508; vergleiche auch Band II, Seite 265, Nummer 1509 und Seite 267 ff. Nummer 1521).

„19. April 1598: Zu Genanten des größeren raths* seyen für dißmahl bei einem rathe ertheylt . . .

15. Melchior Horchamer, kandelgießer“ (Band II, Seite 269, Nummer 1531).

Die erwähnte, bisher unbekannt gebliebene Arbeit von Melchior Horchaimer ist der auf der Tafel, die diesen Zeilen beigegeben ist, abgebildete Zinnkrug. Seine Höhe beträgt bis zum oberen Rande 12,25 Zentimeter, einschließlich des auf dem Deckel befindlichen Knaufs 17,75 Zentimeter. Der äußere Boden hat einen Durchmesser von 10,75 Zentimeter und trägt einen ziemlich undeutlichen Zinnstempel, der eine von einer Krone überragte fünfblätterige Rose aufweist, in deren Mitte das Nürnberger

* Die „Genannten des größeren Rats“ (auch kurzweg als „Genannte“ bezeichnet), deren nicht fest bestimmte, in der Regel um 200 sich bewegende Anzahl zeitweilig bis auf 500 anwuchs, nahmen eine gewisse Mittel- und Mittlerstellung zwischen dem souverän regierenden kleineren (engeren) Rate und der Bevölkerung Nürnbergs ein und rekrutierten sich aus den verheirateten Patriziern, Mitgliedern anderer ehrbarer Geschlechter und angeseheneren Handwerkern. Ihre Wahl hing von dem kleineren Rate ab. Sie wurden nur in gewissen Fällen (zum Beispiel vor Auferlegung neuer Steuern, bei drohender Kriegsgefahr und bei der Wahl des kleineren Rates) zusammengerufen und zugezogen. Ihre Stellung entsprach ungefähr der der heutigen Stadtverordneten. Näheres bei Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg, Raw, 1896, Seite 264 ff. und Sander, die reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, Leipzig, Teubner, 1902, Seite 54 bis 62.

Wappen (ein längsgeteilter Schild, der links einen halben Adler und rechts Schrägbalken enthält*) und zu deren beiden Seiten die Buchstaben M** und H** angebracht sind.*** Der nach oben zu etwas enger werdende Mantel ist in drei trapezförmige Felder eingeteilt, in deren Mitten sich von Rollwerk umgebene und von Ranken und Blättern beseitete Rundmedaillons befinden, welche die allegorischen Gestalten der Arithmetik,† Dialektik†† und Rhetorik††† umschließen. Über diesen Figuren sind je zwei einander nicht gleichende Vögel angebracht, während unter der Arithmetik, die den Arm auf eine in großen lateinischen Buchstaben die Inschrift MELICHOR HORCHAMER tragende Tafel stützt, zwei Löwen, unter der Dialektik zwei Seepferde, über deren Rücken schmale Decken liegen, und unter der Rhetorik zwei Seeweibchen ersichtlich sind, deren Köpfe Baretts bedecken und deren Fischschwänze sich ineinander schlingen. Der durch langgezogene vertikale Buckel, die durch Riemenwerk umrahmt sind, gleichfalls in drei Abteilungen geschiedene Deckel zeigt drei Maskarons (Menschenköpfe), unter denen ausgezackte Tücher hängen und sich je zwei auf langen Hörnern blasende Putten befinden.

Die angeführten drei allegorischen Darstellungen des Horchaimer-Kruges entsprechen offenbar den Verkörperungen der Arithmetik, der Dialektik und der Rhetorik auf dem Rande der bekannten Temperantia-Schüssel.*† Ob erstere dem von François Briot**† in der Zeit um 1585 bis etwa gegen 1590 geschaffenen Original*† oder der 1611 von Caspar Enderlein†* gefertigten, Abweichungen aufweisenden Kopie*† dieses berühmtesten Werkes des Edelzinngusses entnommen sind, läßt sich nicht feststellen, da sie sich nicht als sklavische Nachbildungen, sondern als ziemlich freie Wiederholungen erweisen. Eine genaue Wiedergabe war schon deshalb ausgeschlossen, weil die in Rede stehenden Figuren und die sie umgebenden Gegenstände und Landschaften auf jenen Schüsseln in ovale, auf unserem Krug aber in runde Felder eingeordnet sind. Letzterer Umstand brachte es mit sich, daß die einzelnen Teile der im allgemeinen einander sehr ähnlichen Kompositionen näher zusammengerückt wurden.

Möglich ist es auch, daß weder die Briot-Platte noch die Enderlein-Schüssel als Muster gedient hat, sondern daß mit Reliefs der Arithmetik, der Dialektik und der Rhetorik geschmückte Plaketten als Vorbilder genommen worden sind. Derartige in der Regel als „Goldschmiedemodelle“

* Links und rechts vom Beschauer aus.

** M links und H rechts vom Beschauer aus.

*** Dieser Stempel ist die Nürnberger Marke für das „feine“ Zinn (im Gegensatz zu dem „zehnteiligen“ Zinn, das nur mit dem Nürnberger Wappen, zwischen dessen Schrägbalken sich ein „Beigemerk“ [Initialen, Sterne, Punkte und ähnliches] befand, abgestempelt wurde). Näheres bei Demiani a. a. O. Seite 69.

† Unterschrift: „ARITMETIQVA“.

†† Unterschrift: „ᗡIALECTICA“ (Das D steht umgekehrt).

††† Unterschrift: „RHETORICA“.

*† Näheres über die Temperantia-Schüssel und ihre verschiedenen Modelle siehe bei Demiani a. a. O. Seite 12 ff., 41 ff. und Tafel 1 bis 4.

**† Demiani, a. a. O. Seite 1 ff.

†* Demiani, a. a. O. Seite 31 ff.

bezeichnete Plaketten waren in der Zeit der Renaissance, die schon in der Herstellung eines Kunstwerks ein Verdienst erblickte und die Verwendung fremder Erfindungen für den eigenen künstlerischen Bedarf als völlig unbedenklich ansah, weit verbreitet und leicht käuflich zu erwerben.



Bauernhaus in Schwarzenberg

Und daß damals solche Stücke mit denselben Darstellungen wie den auf der Temperantia-Schüssel ersichtlichen vorkamen, beweist zum Beispiel ein im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig aufbewahrtes zinnernes Rundmedaillon mit der sitzenden Figur der Temperantia, die ebenso wie ihre Umgebung weder völlig dem Modell Briots noch allenthalben demjenigen Enderleins gleicht, sondern von beiden in Einzelheiten abweicht, wie sich am deutlichsten an den links am Rande befindlichen Gebäuden zeigt.* Dieser interessante Abguß lehrt zugleich, daß Briots Mäßigkeit nicht von diesem großen Meister erfunden und daß das ebenfalls mit einer sehr ähnlich gebildeten Temperantia gezierte Mittelstück von Modell III der Schüssel mit dem Gleichnis vom verlornen Sohn** nicht notwendigerweise eine Nachbildung jener Briots zu sein braucht, sondern daß auch eine Zurückführung dieser beiden Kompositionen auf ein gemeinsames älteres, vielleicht in der erwähnten Leipziger Plakette zu erblickendes Vorbild denkbar ist.

Hinsichtlich seines künstlerischen Wertes kann sich der Horchaimer-Krug getrost mit den Arbeiten Enderleins messen. Nach der Art der Modellierung seiner Ornamente, der Anordnung seines bildnerischen Schmuckes, der Anlehnung an bereits vorhanden gewesene Vorbilder beziehungsweise

* Die Rückseite dieses Rundmedaillons ist völlig glatt. An der Stelle der Vorderseite, wo bei Briot und Enderlein die Buchstaben F B beziehungsweise C E stehen, befinden sich keine Initialen; es scheinen solche auch nicht etwa ursprünglich vorhanden gewesen und infolge späterer Abnutzung verschwunden zu sein. Die Überschrift ist abgeteilt TEMPE-RANTIA.

Abgüsse einzelner Teile von Briots Temperantia-Schüssel befinden sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Plaketten mit den dieselbe Platte schmückenden Figuren der Elemente und der sieben freien Künste zum Beispiel in den Sammlungen Périlleux-Paris und Demiani. Vergleiche Demiani a. a. O. Seite 21 ff.

** Vergleiche Demiani, „Neues über altes Edelzinn. I. Eine bisher unbekannte Variante der Schüssel mit dem Gleichnis vom verlornen Sohn", im Dresdener Jahrbuch 1905, Beiträge zur bildenden Kunst, herausgegeben von Koetschau und v. Schubert-Soldern, Dresden, Baensch, Seite 60 ff.

Plaketten und der Verwendung gewisser Motive, wie zum Beispiel der auf Hörnern blasenden Putten, gehört er zu derselben Gruppe von Edelzinnarbeiten wie beispielsweise Enderleins Krug mit drei Erdteile darstellenden Figuren,* der zu Anfang des XVII. Jahrhunderts gefertigte sogenannte Briot-Krug mit drei durch ihre Unterschriften als PATIENTIA, SOLERTIA und NON VI charakterisierten allegorischen Gestalten ** und der wohl dem Nürnberger Zinngießer Nikolaus Rumpler (1577 Meister geworden, 1607 gestorben) zuzuschreibende Krug mit drei der Temperentia-Schüssel Briots nachgebildeten Darstellungen von Elementen (AQUA, IGNIS und TERRA).***

Beachtung verdient die Inschrift MELICHOR HORCHAMER nicht nur, weil sie den Schöpfer des interessanten Stückes genau bezeichnet, sondern auch deshalb, weil sie über die Schreibweise seines Familiennamens klare Auskunft gibt. Da doch wohl anzunehmen ist, daß Horchaimer selbst die Gußform für den Krug in Stein † oder Metall schnitt und auch selbst seinen Namen in dieselbe eingrub, so ergibt sich, daß er des letzteren erste Silbe mit R, also Horchaimer (Horchamer) und nicht Hochaimer schrieb. Man wird daher erstere Schreibweise als die richtige anzusehen haben im Gegensatz zu Hampe, der in dem Personenregister zu seinem vorerwähnten Werke †† das R wegläßt und unter dem gemeinsamen Familiennamen „Hochheimer" unseren Melchior, einen Büchsenschmied Adam und einen Maler und „kunstreisser" ††† Peter aufführt. Erwägt man, daß in der Nähe von Coblenz, dem Geburtsorte von Nikolaus Horchaimer,*† sowohl ein Dorf wie auch ein Gut „Horchheim" sich befindet,*† daß Melchior selbst Horchamer signierte und daß in den ihn betreffenden, oben wiedergegebenen Stellen des Meisterbuches der Nürnberger Kannengießer ebenso wie in den von Hampe veröffentlichten, auf ihn bezüglichen Urkunden das R ganz entschieden überwiegt, so wird man unbedenklich Horchaimer beziehungsweise Horchheimer buchstabieren dürfen. Mit Rücksicht darauf, daß bei Adam und Peter die Schreibart ohne R die einzige ist,**† hat man vielleicht zwischen einem „Horchheimer" und einem „Hochheimer" heißenden Geschlecht zu unterscheiden und ersterem Melchior und Nikolaus, letzterem Adam und Peter zuzuweisen.

Die oben geschilderte, auf dem äußeren Boden des Kruges ersichtliche Marke ist, wie schon die Initialen MH andeuten, wohl diejenige unseres Meisters; fehlt es doch an jedwedem Anlaß zu der Annahme, die von Melchior Horchaimer geschnittene Form sei zum Guß von einem anderen

* Demiani a. a. O. Seite 53 ff. und Tafel 11 Nr. 1.

** Demiani a. a. O. S. 19 ff. und Taf. 11 Nr. 2. Der Deckel dieses Kruges ähnelt sehr dem des Horchaimer-Kruges.

*** Demiani a. a. O, Seite 21 ff. und Tafel 12. Auch der Deckel dieses Kruges hat große Ähnlichkeit mit dem des Horchaimer-Kruges. Nikolaus Rumpler machte seine Meisterstücke bei Nikolaus Horchaimer.

† Vielleicht in Solnhofener Stein, den sogenannten Stechstein. Vergleiche Lessing „François Briot und Caspar Enderlein" im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Berlin, Grote, X. Band (1889), IV. Heft, Seite 176 und Demiani a. a. O. Seite 93, Anmerkung 128.

†† Band III, Seite 37.

††† Wohl Kupferstecher.

*† Demiani a. a. O. Seite 80 und Anmerkung 603.

**† Hampe a. a. O. Band I, Seite 327 ff. Nr. 2346 und Band II, Seite 163 Nr. 933, Seite 178 Nr. 1019, Seite 248 Nr. 1397.



ZINNKRUG VON MELCHIOR HORCHAIMER, NÜRNBERGER ARBEIT, ANFANG DES XVII. JAHRHUNDERTS

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI



Zinngießermeister benutzt worden, dessen Namen zufälligerweise auch mit den Buchstaben M und H begannen.* Genau derselbe Stempel findet sich nun auch auf einigen Exemplaren der Modelle II und IIa von Enderleins Temperantia-Schüssel.** Man darf daher wohl annehmen, daß diese Abgüsse von Melchior Horchaimer hergestellt wurden. Und damit dürfte die bisher noch nicht endgültig entschiedene Frage gelöst sein, auf wen man die auf verschiedenen Enderleinschen Temperantia-Platten ersichtlichen, die Lettern M und H enthaltenden Marken zu beziehen hat.**

Der Umstand, daß Horchaimer seinen Krug voll bezeichnet hat, ist einer der bei Edelzinnarbeiten sehr seltenen Fälle, in denen eine vorhandene Signatur die genaue Feststellung des Meisters ermöglicht. Wären regelmäßig auch andere bedeutende Zinngießer dem Beispiel unseres Künstlers gefolgt, so hätte es nicht geschehen können, daß wir leider heute noch so zahlreiche, höchst verdienstvolle Werke nicht bestimmten Personen zuschreiben können und daß Briot und Enderlein, die für die Überlieferung ihrer Namen ausgiebig Sorge getragen haben,*** lange Zeit hindurch fast als die einzigen beachtenswerten Vertreter des Edelzinngusses genannt wurden.

SALZBURGER MAJOLIKEN AUS DER WERKSTÄTTE DES HAFNERMEISTERS THOMAS OBERMILLNER — VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



SEHR wenig aufgeklärt sind unsere Bauernmajoliken oder Bauernfayencen, die in den Alpenländern erzeugt entweder bei massenhafter Herstellung weit über die Grenzen des Landes Anwert fanden oder infolge des beschränkten Betriebes nur lokale Bedeutung hatten. Zu ersteren zählen die Erzeugnisse der großen Betriebe in Gmunden, Salzburg, Brunn am Steinfeld in Niederösterreich und mehrerer Orte Steiermarks. Nur hinsichtlich der Arbeiten des Salzburger Hafners Moser und seiner Nachfolger auf der Rittenburger Werkstätte für Weißgeschirr waren die einschlägigen Forschungen von befriedigenden Resultaten begleitet, dagegen mangelt uns noch über Gmunden und Brunn

* Es kommen bei Edelzinnarbeiten Fälle vor, in denen der Schöpfer der kunstvollen Form nicht identisch war mit demjenigen, der sie handwerksmäßig zum Guß verwendete. Vergleiche Demiani a. a. O. Seite 8, 71 ff.

** Demiani a. a. O., Seite 103 ff, Anmerkungen 379, 380, und Seite 47. Aus den ersterwähnten beiden Stellen ergibt sich noch, daß sich auf Exemplaren von Modell II und IIa der Enderlein-Platte auch einfache Nürnberger Stempel (für „zehnteiliges“ Zinn mit den Initialen MH zwischen den Schrägbalken vorfinden.

*** Briots Temperantia-Schüssel ist auf der Vorderseite mit den Initialen FB, auf der Rückseite mit seinem Brustbild und der Inschrift SCVLPEBAT FRANCISCUS BRIOT versehen. Die Kanne dazu ist an drei Stellen FB bezeichnet. Enderleins Temperantia-Schüssel zeigt vorn zweimal die Buchstaben CE und hinten sein Porträt mit CE am Abschnitt und der Umschrift SCVLPEBAT CASBAR ENDERLEIN.



Sägemühle bei Schwarzenberg

am Steinfeld eine ausführliche, auf archivalischer Arbeit fußende Geschichte. Von den kleinen Betrieben scheiden sich einzelne Gruppen durch gewisse, allen Stücken gemeinsame Merkmale aus. Sie sind daher auf bestimmte Hafner zurückzuführen. Als solche treten durch ihren künstlerischen oder technischen Charakter die Arbeiten des Rosenfeldt in Wels, weiters eine bisher nur in wenigen Exemplaren nachgewiesene Gruppe mit dem Hauptfundorte Salzburg und Umgegend in den Vordergrund.

Die letztgenannten Arbeiten haben eines gemeinsam. Tiefblaue Wellenlinien, in horizontaler und vertikaler Richtung über die ganze Fläche der Schüsseln und Krüge gezogen, teilen diese in mehrere ziemlich gleich große Felder zur Aufnahme verschiedener Darstellungen, einzelner Figuren, jagdbarer Tiere, seltener ganzer Szenen in bunter Malerei. Das Material ist ein sehr fein geschlemmter gelber Ton, wie ihn später die Mosersche Werkstätte auf der Rittenburg (heute Gärtnergasse 6) verwendete; die Bleifarben dagegen stimmen, namentlich das Grün, mit jenen der Gmundener Fayencen überein. Das Kostüm der dargestellten Personen verlegt diese Arbeiten in das ausgehende XVII. Jahrhundert.

Dem Museum Carolino Augusteum in Salzburg gehört die einzige dem Schreiber bekannte Schüssel. Im Mittelfeld sitzen zwei Männer beim Trunk, rechts und links davon sind Musikanten, darüber ein äsender Hirsch, darunter ein Hase dargestellt. Als Beispiel eines Kruges bilden wir das im Besitz des Herrn Direktors W. Kestranek in Wien befindliche Exemplar ab. Im untersten Felde der Wandung lagert ein Bauer am Rasen, darüber folgt eine Hasenjagd und zu oberst ein schreitender Bär.

Bei keinen anderen Majoliken unserer Alpenländer findet sich eine Wiederholung dieser Idee der Felderteilung. Vermutlich wollte der Meister oder der Malergeselle die seiner Hand geläufigen Figuren verwerten, ohne selbe in einen direkten Zusammenhang bringen zu müssen, wenn auch gewisse Beziehungen einzelner Darstellungen auf Schüssel und Krug unverkennbar sind.



Haus in Bezau

In Linz befindet sich in der Sammlung des Herrn Karl von Görner ein Krug, der uns über die Herkunft der ganzen Gruppe aufklärt. Die Darstellungen führen uns in die Werkstätte der Hafnerswitwe Marta Obermillner. Sie reicht dem an der Töpferscheibe arbeitenden Altgesellen Mathias Scherzhauser einen Trunk. Der zweite Geselle mit dem Vornamen Michael ist damit beschäftigt, die Bleiglasuren herzustellen. Ein lustiger Vers erläutert dies:

„Ein bleyreiber gesöll ich bin
auff die hoche scheiben stehet mir mein sinn
kain geschier ich nit machen kan
desswegen nimb ich mich umb dass glass reiben an."

Der Lehrjunge muß die Tonklötze zurichten und wird mit den Worten angeeifert: „Bueb schneidt du drauff, es geht erdt auff". Obwohl die letzten Worte auf einen intensiven Betrieb hindeuten sollen, ist uns von der genannten Gefäßgruppe so wenig erhalten und von anderen Arbeiten, die dieser Werkstätte zugeschrieben werden könnten, bisher keine bekannt.

Den Hafner Thomas Obermillner haben wir bereits in „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance", Seite 51, nachgewiesen. Er wurde 1615 geboren, erwarb am 14. Jänner 1641 das Bürgerrecht in Salzburg (Bürgerbücher vom Jahre 1641, IV, 2) und übte das Handwerk zuerst im Reitterhause (alte Nr. 400, jetzt Steingasse 65) aus. Im Jahre 1647 war er mit Barbara Rainer vermählt. Sie war damals 50 Jahre alt, ihr Gatte erst 32. Bei Hafner Obermillner wohnten noch der 24jährige Hafnerknecht Georg Sigl und der 26jährige Hafnerknecht Paul Edlinger, weiters ein Lehrbub namens Georg Lampp und des Meisters Schwester Kunigunde Obermillner.

Herrn Kustos Haupolter in Salzburg und Herrn Dr. Martin des dortigen Regierungsarchivs verdanke ich Mitteilungen über die weiteren Lebensjahre Obermillners. Diesen zufolge erscheint Thomas Obermillner im Jahre



Haus mit mehrfacher Schopfanlage in Bezau

1652 als Besitzer des Hafnerhauses Nr. 384, jetzt Steingasse 28. Er erwarb das Haus durch Kauf und als Nachfolger der drei Töchter des Melchardt Fuerauer und seiner Frau Regina. Schon 1408 war auf diesem Platze ein Hafnerhaus gestanden, das 1526 „paufellig und abschlaipfig worden, dass es die güllten, so darauf gelegen, nimmer ertragen hat mögen“. Es wurde 1531 niedergebrochen und ein neues Haus gebaut, welches nun Obermillner 1652 von den Töchtern des Weißgerbers Fuerauer erworben hat.

Im Jahre 1672 treffen wir Thomas Obermillner das zweite Mal verheiratet und zwar mit Marta Obermillner, gebornen Scherzhauser, die bereits 1680 Witwe wird.

Das Hofburgrecht - Anlaitlibell VI verzeichnet: „Thoman Obermiller, welcher berierte Behausung alleinig ingehabt, ist ohne Leibs-Erben zeitlichen Todts verschieden; dahero dessen hinderlassen eheleibl. zwo Schwestern Barbara und Kunigund genant, erblich daran khommen. Demnach aber erwendter Obermiller inhalt alda vorgelegten Testaments, Datirt den 11. Augusti 1672 sein ieztgehabt verwitibte Ehewirthin Martha Scherzhauserin zu seiner Universalerbin instituirt und derowegen Gerechtigkeit derselben zuekhommen“. Martha Obermillner vermählte sich im Jahre 1682 mit dem Hafner Hans Stockhpauer und übergab ihm die Hälfte ihres Hauses ins Eigentum.

Die Bemalung der hier besprochenen Arbeiten rührt wohl von der Hand des ersten Gesellen Mathias Scherzhauser her, eines Bruders der Meisterin und Sohnes des Christof und der Brigitta Scherzhauser. Mathias wurde 1630 geboren, wohnte in der Gstätten in Salzburg (heutige Nummer 11) und war, wenn auch schon früher unter Thomas Obermillner beschäftigt, nach dessen Tode bis zur Wiedervermählung seiner Schwester ihr Berater und der technische Leiter des Unternehmens. Der Erzeugungsort bleibt die Werkstätte des Hafnermeisters Obermillner, nach dem wir die Gefäßgruppe benennen wollen.

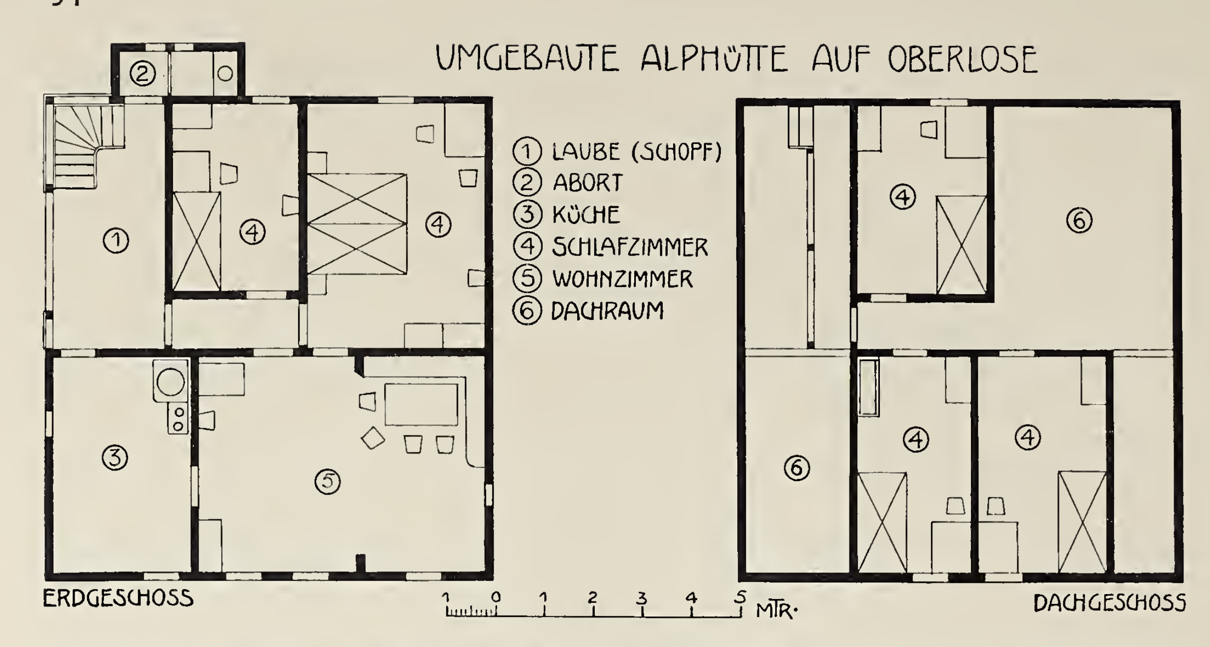
KARL MOLLS: „BEETHOVEN-HÄUSER“ VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

DIE Liebe zur Natur und die Empfänglichkeit für jene Erscheinungswelt, welche uns umgibt, sind die Grundlagen aller bildenden Kunst. Aber das Verhältnis des Einzelnen zu dem, was ihm von seiner Umgebung einen tieferen Eindruck hinterläßt, ist von unendlich mannigfaltiger Art. Das „Sehen“können ist durchaus keine Fähigkeit, die allen in gleichem Maße gegeben, die ohne Pflege und Kultur schon durch die angebornen Kräfte allein verbürgt ist. Hierin die Führer der Menschheit zu sein, gehört zu den höchsten Aufgaben bildender Künstler und hierin der eigenen Unvollkommenheit bewußt zu werden, ist eine der wesentlichen Vorbedingungen, welche im Kunstfreund die erforderliche Andacht zur Kunstbetrachtung wecken. Alles Genießen, ist zugleich ein Erinnern und ein Lernen. Und in dem Maße, als ein Kunstwerk die suggestive Kraft besitzt, verborgene Schätze unserer Erinnerungswelt zu wecken, mit neuen Elementen unseren Vorrat an Eindrücken zu bereichern, wird es für uns an Wert und Bedeutung gewinnen. Daraus ergibt sich schon von selbst, daß ebenso und mehr das „wie“ als das „was“ in jeder künstlerischen Darbietung bedeutungsvoll bleibt.

In ihrem abgegrenzten Arbeitsfeld erfüllen die graphischen Künste einen wichtigen Teil dieser Aufgaben.

Ihre Schöpfungen gehen von Hand zu Hand, wirken durch die Buchseite und an der Wand; wenden sich daher an die weitesten Kreise, an das größte Publikum. Diesem Umstand und der Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Hilfsmittel verdanken sie auch das erhöhte Interesse, das die moderne Kunst ihnen zugewendet hat. Ganz besonders auf dem Gebiet des Holzschnitts haben sich ihr neue Möglichkeiten erschlossen, neue Wege gezeigt, seit die vornehmen Schöpfungen japanischer Kunst in Europa weitere Verbreitung fanden. Die Farbenholzschnitte aus dem fernen Osten haben ein Werk der Befreiung vollbracht und die europäische Holzschnittechnik aus jener Sklaverei erlöst, in welche sie um die Mitte und zu Ende des XIX. Jahrhunderts geraten war.

Wenn wir zuerst die prächtigen Flugblätter und Buchseiten der frühesten Druckwerke betrachten, in denen einst auch die Typen der Lettern aus dem Holzstock geschnitten waren und wo die kraftvollen breit und einfach behandelten Illustrationen so gut in das Gesamtbild der Buchseite stimmen, so erfüllt uns der hohe Stand dieser alten Kunstübung mit aufrichtiger Bewunderung. Dieselbe Zeit, welche noch in der geschriebenen Buchseite mit ihrem Miniaturenschmuck die größte Zartheit, Glätte und Feinheit der Behandlung entwickelte, wußte aus dem Holzstock die lapidare Breite einer



fast monumental zu nennenden Technik abzuleiten. Eine leichte, vollkommen tonige Kolorierung erhöhte oft die reizvolle Wirkung des alten Holzschnitts, der in seiner Art ein vollkommenes Beispiel sicherer, richtiger Materialbehandlung und stilvoller Einfachheit bildet.

Sehen wir dagegen die Buchseite oder das Holzschnittbild des XIX. Jahrhunderts mit all dem Raffinement an maschineller Technik und der Armut an künstlerischer Empfindung daneben, betrachten wir die unselbständige Haltung des späteren Holzschnitts, der ganz zu einer reproduzierenden Technik herabsinkt und vergeblich gegen den Aufschwung photographisch mechanischer Vervielfältigungsverfahren ankämpft, so wird der Einfluß japanischer Kunst begreiflich.

Hier wirkt wieder eine künstlerische Ausdrucksform, die aus den einfachen Hilfsmitteln der scheinbar primitiven Holztechnik Wirkungen von entzückender Feinheit und energischer Charakteristik hervorholt und bei der eine entwickelte, intensive Naturbeobachtung mitspricht, von persönlicher Wärme erfüllt.

Jener peinliche Realismus, der so leicht zu einer sklavischen Naturparallele, zu einer unkünstlerischen Nachahmung ausartet und der im Zeitalter der Photographie sich breit machte, ist von den Japanern gemieden worden, und doch erfüllt ihr graphisches Werk der feinste Natursinn. Der Weg, den der japanische Künstler einschlägt, ist der einer weitgehenden Vereinfachung, die angepaßt an das Material nur das Wesentlichste festhält, das aber in möglichst hoher Vollkommenheit bringt.

Auch die modernste Behandlung des Holzschnitts besitzt das Ziel der Vereinfachung. Und während die einen von der geistreichen, beweglichen, zum Bizarren neigenden Art des Ostens ausgehen, fußen die andern auf der ernsteren, derberen Weise der alten deutschen Holzschnitte. Immer aber bleibt die wichtigste Bedingung künstlerischer Wirkung jener persönliche

Einschlag, jene besondere Art, die Natur zu sehen, welche den Künstler über seine Mitmenschen erhebt. Hier handelt es sich gerade darum, den komplizierten Natureindruck auf seine einfachsten Elemente zu reduzieren, in der knappsten und gedrängtesten Form das Wesentliche zu zeigen.



Ofen im Gasthof zum Hirschen in Schwarzenberg

Die rein handwerkliche Seite ist dabei eine ungemein reizvolle. Die Bearbeitung des Holzstocks mit dem Eisen gestattet eine Steigerung von der haarscharfen Kontur bis zur breiten, an den Pinsel erinnernden Flächenbehandlung. Und wenn auch die Abstufung von Nuancen Schwierigkeiten bereitet, so gibt die Möglichkeit des Aufdrucks zarter und kräftiger Tonungen mit Wasserfarben wieder einen Ersatz für die Bereicherung der Wirkung.

So kann die Erscheinung eines Blattes bis zu einer Kraft getrieben werden, daß der Eindruck an der Wand von dekorativer Bedeutung wird, und da auch das Format des Holzstocks bis zu einer ganz ansehnlichen Größe gesteigert werden kann, ist dem ausübenden Künstler viel Spielraum gegeben. Dadurch aber, daß er sich während der Arbeit stets leicht von dem gewonnenen Resultat überzeugen kann und schließlich bei Handdrucken die Abstufung der Schwärze, die Kraft der Tonung in seiner Gewalt hat, gewinnt das fertige Blatt einen Persönlichkeitsreiz, der dem einer Zeichnung nahe kommt. Wir führen heute in einer Reihe von Abbildungen verkleinerte Darstellungen von Holzschnitten vor, welche Karl Moll kürzlich in einer Mappe vereinigt bei H. O. Miethke erscheinen ließ.

„Beethoven-Häuser" nennt sich diese anziehende Sammlung von zwölf Blättern, die alle ein gleich großes quadratisches Bildfeld besitzen und auf japanisches Papier mit der Hand gedruckt wurden. Die farbige Tonung ist in diskretester Art zur Unterstützung einer breiten, malerischen Darstellungsweise herangezogen.

In glücklicher Weise ist da ein doppeltes Ziel erstrebt und erreicht, gegenständlicher Reiz ist mit hohen künstlerischen Qualitäten der Darstellung vereinigt. Ein feinfühlender und kraftvoller Landschaftsmaler hat den Manen unseres größten Musikers seine Verehrung dargebracht, indem er den Spuren von Beethovens Erdenwallen mit Liebe nachging.



Salzburger Majolikakrug mit Darstellung der Werkstätte der Hafnerwitwe Martha Obermillner, bezeichnet 1680 (Dr. Karl von Görner in Linz)

Ein Teil der vielen Wohnstätten, an welche sich der Name des großen, rastlosen Mannes knüpft, besteht ja noch oder bestand noch kürzlich und gehört jenen reizvollen Bauten aus den Umgebungen und Vorstädten Alt-Wiens an, die abgesehen von jeder Pietät das malerische Auge erquicken. Ihrer einfachen und naiven, der Natur angepaßten Formenwelt entspricht glücklich die charaktervolle und kräftige Holzschnittmanier, welche Moll nun schon durch längere Zeit pflegt und sich zurecht gerückt hat. Und wie er in seinen Bildern die ruhige, stimmungsvolle Weise liebt, die einfache und innige Töne anschlägt, so liegt ihm auch diese Holzschnittmanier recht zur Hand, um seiner natürlichen, tiefen Empfindungswelt beredten Ausdruck zu leihen.

Diese alten Straßenbilder, Höfe und Garteneinblicke sind in einer Art dargestellt, die alles Detail in große, vereinfachte Formen zusammenfaßt, die in der Lichtführung die Gegensätze zwischen hellen und dunklen Flächengruppen heraushebt und verstärkt und möglichst zusammenhängende, gut geformte Dunkelheiten und Helligkeiten einander gegenüberstellt.

Auch die Art, wie in das quadratische Feld das Wesentliche eines Bildeindrucks eingeschlossen oder aus dem Natureindruck nur das unbedingt Nötige herausgenommen ist, weist auf das Streben nach einem lapidaren Holzschnittstil hin, der trotz des kleinen Formats Größe und Bedeutung gibt.

So wurden diese Blätter, die in einem geschmackvollen Karton gesammelt sind, auf eine Fernwirkung gestimmt, die jedes einzelne Blatt für die Wand geeignet macht. Weit über den illustrativen und gegenständlichen Inhalt hinaus fühlen wir einen lebendigen Kontakt mit der Persönlichkeit des Künstlers, die uns gegenübersteht, mit seiner Art zu sehen, die Natur zu verstehen.

In unserer Zeit der Überproduktion an bemalter Leinwand und der wiederkehrenden Liebe zur Intimität des Heims gewinnt eine Kunstübung besonderen Wert, die künstlerische Kräfte ein wenig von der Bilderproduktion ablenkt und weiteren Kreisen Schöpfungen von Wert zugänglich macht, die keine Reproduktionen sind.

In den Mollschen Blättern liegt so viel malerisches Empfinden wie in einer großen Leinwand und die Stimmung, die aus der ganzen Folge spricht,



Salzburger Majolikakrug aus der Werkstätte des Hafners Thomas Obermillner, um 1680 (Direktor W. Kestranek in Wien)

ist die eines Stückes aus dem Leben eines ganz großen Menschen. Wie reizvoll ist der alte Garten geschildert, in den die Fenster jenes Raumes gingen, welcher das Heiligenstädter Testament entstehen sah. Wir wandern durch den sonnigen, gemütlichen Hof dieses Hauses, um danach jenen des Gebäudes zu betreten, wo Grillparzer als Knabe neben dem unzugänglichen Meister gewohnt hat.

In einem gemütlichen Giebelhaus, das die Abendsonne streift, mit einer langen Seitenfront und dem grünen heiteren Hof sehen wir eine dritte jener liebenswürdigen, von Weinbauern zu einer Zeit errichteten Baulichkeiten, als sich die Rebengelände noch bis an die Linienwälle erstreckten und manche Vorstädte noch Landaufenthalte waren.

Die stattliche Architektur in der Nußdorferstraße ist Stiftseigentum gewesen und hebt sich stolz aus einer einfacheren Umgebung heraus. Weiter werden wir nach Mödling geführt, wo die alte Front am Marktplatz mit ihren zwei steinernen Erkern den Bürgerstolz eines wohlhabenden Gemeinwesens verkündet; der enge Arkadenhof läßt die Sonne nur zu den höchstgelegenen Teilen der umschließenden Wände zu und vermittelt in seiner abwehrenden Strenge einen mittelalterlichen Eindruck.

Zum Schluß werden wir in das Stiegenhaus und vor die mächtige Straßenseite der letzten Heimstätte Beethovens, des seither verschwundenen Schwarzspanierhauses, gestellt, die einst auf das weite Glacis blickte. Denn stets hat Beethoven seinen Aufenthalt so gewählt, daß ihm ein weiter freier Ausblick oder ein Einblick ins Grüne erquickte, und wir wissen, daß er den Wert eines schönen Baumes höher einschätzte wie den mancher Menschen.

So hat auch der Landschaftsmaler Anlaß gefunden, sich für seine Wohnstätten zu erwärmen, in deren Art und Lage ein Teil von den Neigungen eines großen Menschen, ein gutes Stück naiver ländlicher Bauweise, alter österreichischer Volkskunst ausgeprägt liegt.

Wie die umlaufenden Gänge und vorspringenden Dächer in den malerischen Höfen ein Licht- und Schattenspiel bewirken, wie die einfachen Giebel und alten Baumkronen charakteristische Silhouetten schaffen, das hat uns Moll mit ruhiger, behaglicher Breite und der Wärme eines Naturfreundes erzählt, der selbst unter diesen Giebeln, Dächern und Wipfeln zu wandeln

liebt und dabei oft der großen Vergangenheit und der unsicheren Zukunft dieser schönen Stätten gedenkt.

Freuen wir uns, daß er so sicher in der Gegenwart künstlerisch fußt, daß er sie uns in einer anziehenden Bilderfolge vorführen konnte, und hoffen wir, daß er in die Lage kommt, die Reihe noch zu ergänzen, an die manches treffliche Stück angefügt werden könnte, das heute noch im Holzstock schlummert.

OTTO BENNDORF ❧ EIN NACHRUF VON KARL MASNER-BRESLAU ❧



EINER von jenen Menschen, denen man unbedenklich die Erreichung der äußersten Altersgrenze prophezeit, war Benndorf. Nun ist er mit 69 Jahren dahingerafft worden. Mit ihm ist eine der markantesten Persönlichkeiten des geistigen Wiens der letzten Dezennien geschieden. Das in letzter Linie Bewunderungswürdigste an diesem außerordentlich vielseitig veranlagten Manne war eine 30 Jahre lang in seiner neuen Heimat ununterbrochen in gleicher Intensität auf ein Ziel gerichtete Energie. Ihr entsprach die Größe seiner Erfolge. Ein vorbildliches Beispiel dafür, was Energie erreichen kann, wenn man sich vorhält, daß das Gebiet, für das sie sich einsetzte, im ganzen Haushalte des Staates und seiner Aufgaben vielen anderen notwendigeren Dingen den Vortritt lassen muß. In der Generation von Männern, die vor mehreren Dezennien die Kunstarbeit in Österreich zu organisieren begann, glich Benndorf an Willenskraft nur ein einziger, Rudolf von Eitelberger. Aber hinter Eitelberger stand die Rücksicht auf unmittelbare wirtschaftliche Vorteile des Reiches. Seine Feuerseele durfte und mußte mit dem ganzen Temperament des Österreichers ungestüm fordern, während sich für Benndorfs rein ideales Arbeitsfeld die geduldige, vorsichtige, norddeutsche Art schickte, mit der er diplomatisch ein nicht weniger lebhaftes Naturell im Zaume hielt.

Benndorf hat der klassischen Archäologie in Österreich ihren Platz an der Sonne errungen. Das ist die Summe seines Lebens. Sie setzt sich zusammen aus drei Komplexen, erstens aus seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, zweitens aus seiner Tätigkeit für die Vermehrung des österreichischen Antikenbesitzes, drittens aus seiner Tätigkeit als Organisator der wissenschaftlichen und praktischen Aufgaben der Archäologie in Österreich. Das bewältigen zu können, war ihm nur möglich, indem er jenen Typus des Archäologen, der ebenso sehr seßhafter Gelehrter als widerstandsfähiger Entdeckungsreisender ist, imponierend verkörperte, und um dem dritten Teile seiner Arbeit gerecht zu werden, hatte ihm die Natur auch die Fähigkeit, Beamter zu sein und Ordnung in einer Verwaltung zu halten, nicht



Salzburger Majolikaschüssel aus der Werkstätte des Hafners Thomas Obermillner, um 1680 (Museum Carolino Augusteum)

versagt. Benndorf kam wie fast alle Fachgenossen seiner Generation von der Philologie zur Archäologie, von der klassischen Literatur zu den Denkmälern. Von der Übertragung der philologischen Auffassung und Methode auf die Werke der bildenden Künste, von der „Interpretation" trug ihn sein angeborenes, bald sich eminent entwickelndes Kunstempfinden zur Kunstgeschichte der Antike. Aber auch als er hier das Höchste und Hinreißendste seiner Begabung erkannt hatte, hielt er immer die Verbindung mit der Philologie aufrecht. Es ist für ihn bezeichnend, daß ihn in der antiken Kultur nur die Zeiten vor und nach dem Schrifttum nicht interessierten. Innerhalb dieses Rahmens kannte er kaum eine Beschränkung auf bestimmte Gebiete, eine Vielseitigkeit, die nur wenige Archäologen mit ihm teilen. Diese seine Universalität bevollmächtigte ihn zum Führer seiner Wissenschaft in Österreich. Er trat mit seiner ganzen Arbeitslust überall ein, wo es die Umstände erforderten. So fand es sich bald von selbst, daß die von ihm oder unter seiner Leitung entdeckten oder sonstwie unserer Kenntnis näher gerückten Reste der antiken Kultur und Kunst, die Denkmäler von Samothrake, Gjölbaschi und Ephesus, die Felsengräber von Lykien und Phrygien, das Tropäon von Adamklissi, die Skulpturen von Aquileja, die Inschriften von Kleinasien sein Arbeitsgebiet wurden. Er ging auf in einer aktuellen Pflicht, der Einordnung des von ihm herbeigeschafften Rohstoffes in die Wissenschaft. Er hat sie in einer fast unübersehbaren Reihe von selbständigen Publikationen und zerstreuten Aufsätzen mit großen Resultaten, Erkenntnissen und Ausblicken bereichert, wenn er auch keinen Anteil an ihrem systematischen Ausbau nehmen konnte. Für Benndorf war die Wissenschaft der Archäologie sich selbst genug Zweck. Das bewies er bis zum letzten Atemzuge durch die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Forschung, die er sich auferlegte und von anderen verlangte. Aber er war viel zu sehr ein moderner Mensch, als daß er nicht mit Leib und Seele an seiner Wissenschaft gehangen hätte, weil wenigstens der Stoff ihrer Untersuchungen, die Werke der antiken Kunst auch in unserer Zeit ihrer nachdrücklichen Einwirkung auf



Aus „Beethoven-Häuser" von Karl Moll: Haus in Heiligenstadt, Probusgasse (Herrengasse) 6 (Sommer 1802)

die Gemüter sicher sind. Ihn erfüllte eine heilige Überzeugung von der unverwüstlichen Jugendkraft der antiken Kunst, die sie so oft berufen machte und immer wieder berufen wird, ordnend, aufklärend und reformatorisch in die Kultur der Menschheit einzugreifen. In seinen Schriften ist Benndorf in formvollendeten, selbst Kunstwerke darbietenden, aus ganzer Seele geschöpften Charakteristiken ein Apostel von höchster Werbekraft für die antike Kunst, und einen vielleicht noch ergreifenderen Eindruck konnten seine Schüler aus unvergeßlichen Stunden seiner Vorträge und Übungen ins Leben hinübernehmen. In logischer Weiterführung seiner Auffassung von dem Werte der antiken Kunst als eines Rüstzeuges der Kultur für Gegenwart und Zukunft mußte Benndorf darauf dringen, daß der Staat, dessen Bürger er geworden war, seinen Besitz daran durch das Beste von allem Erreichbaren vermehre und empfindliche Lücken darin ausfülle. Die Lücken in dem Antikenbesitz Österreichs sah er vor allem in dem Mangel an großen griechischen Skulpturwerken. Sein Hinweis auf die Notwendigkeit, in letzter Stunde an der Verteilung dessen teilzunehmen, was für den eifrigen Wettbewerb der Nationen an gewissen Stellen der alten Welt noch über und unter der Erde übrig bleibt, fand Widerhall und so konnte Benndorf dem Antikenbesitz Wiens die Skulpturen des Heroons von Gjölbaschi und die Früchte der Ausgrabungen von Ephesus zuführen.

Im Jahre 1896 oder 1897 erhielt Benndorf einen Ruf an die Universität Bonn, wahrscheinlich nur als Staffel zur Mitarbeiterschaft an der archäolo-



Aus „Beethoven-Häuser" von Karl Moll: Haus in Heiligenstadt, Grinzingerstraße 64 (Sommer 1808)

gischen Tätigkeit des deutschen Reiches, wo er längst alles fertig für die weitausschauendsten Pläne gefunden hätte. Trotzdem blieb er in Österreich. Er wäre sich sonst vorgekommen wie ein Kapellmeister, der mitten in einer Sinfonie den Taktstock niederlegt. Damals war er eben erst in die Phase seines Wirkens eingetreten, die die vorhergehenden abschließen und bekrönen sollte. Er gab das Lehramt an der Universität und die Leitung des archäologisch-epigraphischen Seminars auf und setzte an Stelle der Erziehung zur archäologischen Arbeit ihre ausschließliche, durch nichts mehr gehinderte Pflege als Direktor des im Jahre 1898 gegründeten k. k. österreichischen archäologischen Instituts. Durch die Übernahme der Aufgaben der Archäologie in die Obhut des Staates, durch die der Staatsanstalt zugewiesenen Rechte, Pflichten und Hilfsmittel hat Benndorf seinen persönlichen Einfluß gewissermaßen in einen für alle Zukunft dauernden verwandelt und der Entwicklung seiner Wissenschaft in Österreich nach den Sorgen für Äußerlichkeiten, die er selbst bei jedem neuen Unternehmen mit einem guten Teil seiner Kraft bewältigen mußte, glatte und bequeme Bahn geschaffen. Über den Umfang der Befugnisse des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, das als Vorbild bei der Gründung des österreichischen Instituts diente, geht dieses in glücklicher Weise noch hinaus, indem es nicht nur Interessensphären im Ausland sondern auch im Inlande festsetzt. Dem österreichischen Institut liegt auch die Oberleitung der staatlichen Antikensammlungen ob, zum wechselseitigen Vorteil von Institut und Lokalmuseen.



Aus „Beethoven-Häuser“ von Karl Moll: Haus in Nußdorf, Kahlenbergerstraße 26 (Sommer 1817)

Denn für diese ist jetzt durch energisch betriebene Verbesserungen in den Einrichtungen eine glücklichere Zeit angebrochen, und das Institut als Aufsichtsbehörde hat von selbst die moralische Verpflichtung übernommen, den Denkmälern der antiken Kultur, die sich in den österreichischen Ländern über den Boden erheben oder in ihm gefunden werden, und damit der römischen Provinzialkunst überhaupt, eine ähnliche längst als Bedürfnis gefühlte Eindringlichkeit des Interesses zu widmen wie den Problemen, die es zu seinem Ruhme im fernen Osten bis jetzt schon, zuerst in Ephesus, gefördert hat und zu Ehren seines Gründers hoffentlich noch weiter fördern wird.

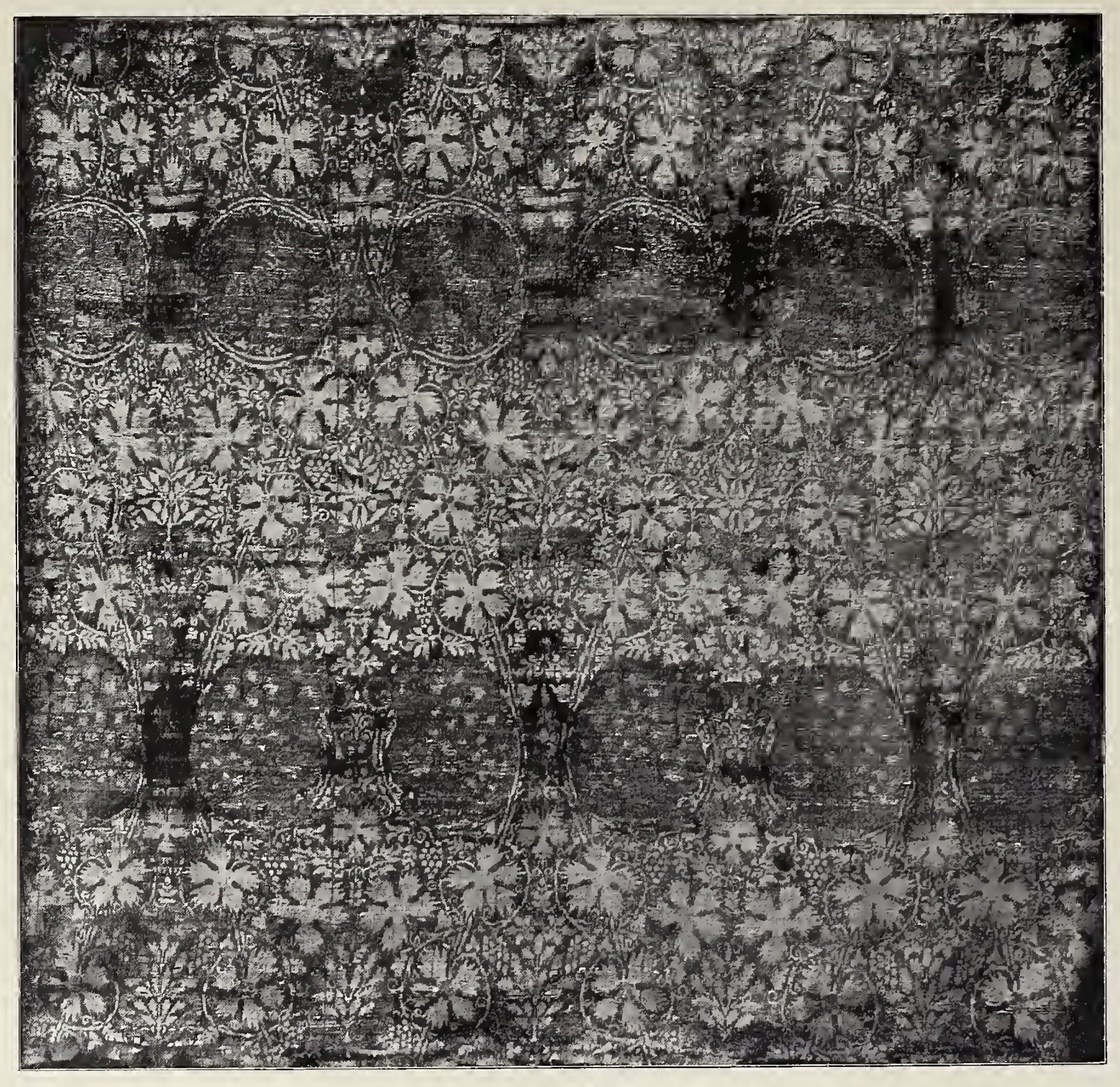
* * *

Im Kunstleben Wiens war Benndorf als Parergon eine Rolle zugefallen wie sonst wohl nirgends einem Professor der klassischen Archäologie. Trotzdem seine norddeutsche Art nie im Wienertum aufging, fühlte er sich in der alten, feinen Lebenskultur Österreichs am richtigen Platze und er hatte Einfluß in den Kunstkreisen und bei allen öffentlichen Kunstangelegenheiten Wiens, weil seine Überzeugungstreue und die Selbständigkeit seines Urteils imponierten. In einem wirren Durcheinander mit dem Anspruch an Unfehlbarkeit sich geberdender ästhetischer Modeströmungen hütete er unbeirrt die Traditionen der Antike als ein Feind des Bizarren und absichtlich Gewalttätigen, aber auch stets bereit, im Gegensatz zur öffentlichen Meinung sich



Aus „Beethoven-Häuser“ von Karl Moll: Haus in Mödling, Hauptstraße 79 (Sommer 1818 und 1819)

sofort an die Seite eines Künstlers zu stellen, in dessen Schöpfungen er etwas kraftvoll Gesundes und dabei Neues erkannte. Er hatte überhaupt künstlerischen Entdeckerblick. Ich erinnere mich, wie er vor mehr als zwanzig Jahren auf einer Kunstausstellung vor einer Reihe Böcklinscher Bilder, die damals noch unverkauft und viel verkannt umherzogen, uns zu Enthusiasten für die Kunst dieses Meisters umwandelte und das „Spiel der Wellen“ als wiedererstandene Antike pries. So weit entfernt war er von einem sich ausschließlich in sein Fach und die Vergangenheit zurückziehenden Einsiedlertum, daß er in einem großen Freundeskreis von Künstlern, wie Semper, Hansen, Zumbusch, Kundmann, William Unger und anderen nicht nur empfing, sondern auchgab, und daß er die Teilnahme an der Kunstarbeit der Gegenwart mit Freuden auf sich nahm. Unter vielen Ehrenämtern bekleidete er auch das eines Kuratoriumsmitglieds am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie mit Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis. Vom Jahre 1885 bis 1898 konnte ich seine Stellung zum gleichzeitigen Kunstgewerbe verfolgen. Sie war ablehnend, denn an dem strengen Zweckmäßigkeitssinn der antiken Kunst geschult, fand er das Kunstgewerbe jener Jahre zu sehr auf das Dekorative gerichtet und er konnte treffend den Unterschied zwischen einem „kunstgewerblichen“ und einem Gebrauchsmöbel demonstrieren. In seinen Ausführungen waren die Grundgedanken der modernen Bewegung vorweggenommen und der Vertreter einer sogenannten toten Wissenschaft hatte mehr als die Männer der Praxis mit der Zeit gefühlt.



Brokat, XIII. bis XIV. Jahrhundert (K. k. Österreichisches Museum)

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

WILHELM BERNATZIK. Eine reichhaltige Gedächtnisausstellung von Bildern und Studien des im November 1906 verstorbenen Künstlers hat das Wiener Publikum reichlich interessiert. Sie fand in beiden Miethkeschen Ausstellungsräumen gleichzeitig statt und entsprach dem ganzen Entwicklungsgang des rastlos strebenden Malers, der sein Ziel nie erreichen sollte. Er trug, wie Alfred Roller über ihn schreibt, „ein schweres, rätselhaftes Leiden in seinem Körper" und war bestimmt, nie zur vollen Entwicklung zu gelangen. In den zwanzig Jahren seines überschaubaren Wirkens machte er, von seiner guten Wien-Pariser Schulung (Bonnat) aus, den ganzen Gang der modernen Malerei mit. Von der Stimmungslandschaft der Barbizoner aus, die ihm nach der kühlen Skala hin am besten lag und in der er eine starke Verwandtschaft mit Hörmann zeigt, zu den modernsten Licht- und Luftphantasien hin. Zu den feinen Staub- und Nebelstimmungen des Steinfeldes und Neunkirchens, ja bis in die Nachbarschaft der Klimtschen Landschaft, wie in seinem

Dekortraum vom „gelben Zimmer“, in dem die Päonien des passionierten Blumenfreundes blühen. Sogar die neueste Freskosehnsucht der Hodler und Konsorten hat ihn berührt. Eine selbst seinen Freunden noch unbekannte Wandmalerei in der Ausstellung ist auf einem in eisernen Rahmen gegossenen Freskogrund ausgeführt. Eine grüne stilisierte Landschaft mit weiten Flächen und hohen Laubmassen, durch drei aufrechte weibliche Aktfiguren wie durchgehende Pilaster geteilt. Mit Liebe gemacht, doch nicht vollendet. Er stellte sich diese helle Farbenwand in zwei Varianten vor; über mannshohem, tiefrotem und über stumpfblauem Wandsockel. Zwei farbige Entwürfe in diesem Sinne sind sehr reizvoll und wurden bald angekauft, wie überhaupt noch so manches in der Ausstellung. Der Kaiser trug zu den ersten Erfolgen Bernatziks wesentlich bei. Die „Vision des heiligen Bernhard“, wo das Visionäre freilich weniger laut als das Reale erklingt, hängt bekanntlich im Hof-Kunstmuseum und noch zwei große Bilder befinden sich in kaiserlichem Besitz; der „Versehgang“ (1887) wurde aus Persenbeug beschafft, die „Mönche am Kalvarienberg in Heiligenkreuz“ aus dem Kammerhof in Eisenerz. Das prächtig farbentiefe Aquarell: „Am Schreibtisch“, eine der ersten Regungen des neuen Biedermeier, das seinerzeit im Stiftersaale des Künstlerhauses eigens an einem Fenster plaziert war, gehört dem Generaldirektor Zuckerkandl in Gleiwitz, der viel modernes Österreich besitzt. Die große „Prozession bei Dürnstein“ (1881), mit der hellen Sonne, die aber Bernatzik nie recht sonnig gelang, ist beim Fürsten Liechtenstein, der auch den „Herbst“ der städtischen Galerie gewidmet hat. Der große „Franz Josephs-Quai“ (um 1880), noch mit dem Karls-Kettensteg, ist beim Grafen Buol; die große „Klosterwerkstätte“, wo alles noch so stillebengenau festgestellt sitzt, bei Frau Engelhart. Einem Badener Arzte gehört der „Abschied“, eines der echtesten Stimmungsbilder Bernatziks, am Fuße jenes Heiligenkreuzer Kalvarienweges aufgenommen, mit dem reizvollen Blick rechtshin über das herbstverschleierte Hügelgelände gegen den Fullenberg und Sittendorf hin. Hier ist er ganz selbständig und singt die eigene Note. An die Nähe Hörmanns, mit dem er zwischen Mistelbach (seinem Geburtsort) und Znaim viel zusammengewesen, mahnt der derber gefaßte, aber in der schneefleckigen Frühmärzlandschaft so wahre „Versehgang“ und das ein Jahr jüngere Schneebild „Winter“, das eine Trauergesellschaft auf der großen Steintreppe zur



„Genueser Samt“, (K. k. Österreichisches Museum)



Venezianer Reliefspitze, gegen $^1/_5$ d. n. Gr. (K. k. Österreichisches Museum)

Kirche von Mistelbach darstellt und noch herrenlos ist. Die Erwerbung für die Moderne Galerie ist angeregt und in der Tat wünschenswert. Von großem Reiz sind manche der Studien, darunter sehr intime Blätter in bunten Kreiden. Das Ganze ist ein höchst sympathisches Lebens- und Strebensbild.

ALTWIENER BILDER. Der Österreichische Kunstverein, der jahrelang aus der Kunstbewegung ausgeschaltet war, rührt sich unter neuer Leitung wieder und hat kürzlich eine recht ansehnliche Ausstellung (160 Nummern) älterer Wiener Malerei aus dem Privatbesitz gebracht. Daß es an solchem Stoff, selbst an unbekanntem, noch lange nicht fehlt, zeigt etwa der Umstand, daß hier zum ersten Male eine Anzahl Bilder Adalbert Stifters, natürlich aus dem Besitze des hiefür spezialistischen Freiherrn Bachofen von Echt, ausgestellt ist. Sie sind übrigens bloß Vorläufer einer umfassenderen Stifter-Ausstellung, die in Wien gewiß so viel Interesse erregen wird, wie in Deutschland etwa eine Ausstellung von Bildern Gottfried Kellers. Unter den Ausstellern sind besonders die Herren Friedrich Schütz und Johann Ornstein gut vertreten. Letzterer bringt manches Kuriosum. So Daffingers zierlich durchdetaillierte Aquarellminiatur (von 1840) des orientalisch kostümierten Dr. Martin Honigberger aus Kronstadt in Siebenbürgen, Leibarztes des Rentschit Singh, Maharadscha der Sikhs, hinter dem sich unter anderen Ausfüllpapieren des Rahmens ein alter Stich dieses Porträts von C. Mahlknecht befand und zwar mit einem ähnlichen Stich des Maharadscha selbst, so daß augenscheinlich auch dieser von Daffinger gemalt war. Derselben Sammlung gehört die Studie einer Kirchentüre an, die der Besitzer richtig als Fendi, und zwar für den Schauplatz des Bildes „Der Säemann“ erkannt hat, das 1906 bei der Versteigerung des Dr. Alois Spitzer in die kaiserliche Sammlung übergegangen ist. Interessant ist ferner eine kleine, duftig kolorierte Zeichnung Tremels (1848), die den jungen Kaiser mit Gefolge nach der Natur darstellt. Ferner ein großes Aquarellblatt von Wessely: „Galaausfahrt des Kaisers Ferdinand“ (Sammlung Schütz), wo der Burghof mit Hunderten winziger



Porzellanteller,
Wien, vor der Marke (K. k. Österreichisches Museum)



Venezianer Reliefspitze, gegen $^1/_5$ d. n. Gr. (K. k. Österreichisches Museum)

Figürchen, rein für die Lupe, angefüllt ist: ausgerückte Burgwache, spielende Burgmusik, massenhaftes Publikum, eine höchst ergötzliche Zeitillustration. Anonym ist eine große Kriegsszene „Verwundung des Oberstleutnants Karl Baron Rehbach vom Kaiser-Kürassier-regiment in der Schlacht bei La Fère-Champenoise, 25. März 1814" (Sammlung des k. k. Kämmerers, Obersten Baron Philipp Rehbach), der aus dem Besitz des Feldzeugmeisters Baron Teuffenbach eine gezeichnete Skizze mit der alten Bezeichnung „Johann Peter Krafft" beigehängt ist. Die Bilder gehen übrigens bis auf Füger und Hamilton zurück. Von Füger sieht man zwei Hauptstücke: „Die Kreuzerhöhung" und „Sokrates vor seinen Richtern", wo der große Idealisator es zu Wege gebracht hat, den sprichwörtlich häßlichen Welt-weisen als schönen Mann hinzustellen. Hamiltons kleine Geflügelbilder sind reizend scharf und farbig; unter den idealen Landschaften Markos besonders eine kleine Schlucht mit Nymphen, wo doch viel Natur mitspielt, sehr hübsch; einige große, sehr moderierte Landschaften Schödlbergers, mit blassen Sonnenuntergängen, steinernen Brücken und dergleichen zeigen diesen Ausläufer der Claudeschen Anschauung auf seinem sicheren, nur zu sicheren Wege. Steinfeld, Raffalt, Eduard Ritter kommen gut vor; der Genremaler Ritter mit Landschaften, deren eine auf der Rückseite ein aus Lofer 1846 datiertes Blatt aufgeklebt hat, mit der Bleistift-skizze eines Genrebildes, das laut Beischrift dem Finanzminister Grafen Panin in Petersburg gehört und 1853 ein zweites Mal gemalt wurde. Von F. G. Waldmüller sieht man zwei familienhafte Bildnisse (beide Eigentum der Frau Dr. Kolmer-Löwenfeld), die noch nicht ausgestellt waren; der Herr in schwarzem Frack, die Dame in



Teller,
Wiener-Porzellan, um 1780 (K. k. Österreichisches Museum)



Deckelterrine, Sèvres, 1754 (K. k. Österreichisches Museum)

ausgeschnittenem, schwarzem Kleide, mit glänzend schwarzen Scheiteln und blühender Gesichtsfarbe. Das weibliche Porträt ganz hervorragend. Von Waldmüller scheint auch eine waldige Hügelgegend aus Miller zu Aichholzschem Besitz zu sein. Vom älteren Raffalt ausnehmend fein ein silberig graues Bildchen von der March, mit dem hellen Streifen des Flusses mitten durch (Ornstein). In demselben Besitz vorzügliche Tierstücke von Dallinger und Gauermann. Von Jakob Alt unter anderem eine mit zierlicher Sachlichkeit gegebene Ansicht von Gölnitz; von Rudolf Alt ein vorzüglicher, in der grauen Harmonie gehender Rathausbrunnen zu Nürnberg, der nach Ebeseders Mitteilung schon nach Amerika verkauft gewesen, und ein sehr frischer „Strudel bei Grein" (1844). Ungewöhnlich gut präsentiert sich Josef Haßlwander, unter anderem mit einem weich beleuchteten Frauenporträt und einem echt vormärzlich lieben Genrebildchen, das eine Ausfahrt im Kinderwagen bei spielendem Sonnenschein darstellt (Prof. Friedrich Haßlwander). Auch Leander Ruß kommt vor, und zwar mit einem ansehnlichen Bilde: „Nach der Schlacht" (Friedrich Schütz), das denn doch ernstes Studium zeigt. Von Peter Krafft sieht man unter anderem das kleine Genrebild: „Der verliebte Schuster". In die neuere Zeit herauf reicht einzelnes Gute von Canon, Pettenkofen, Leopold Müller, Schindler (Besitz Ed. Kremser), Friedländer. So oft eine solche Rückschau in unser Altes und Älteres gewährt wird, freut man sich, wie diese Dinge wieder aufleben. Man möchte sie um alles nicht missen.

AUS DEM TAGEBUCHE EINES ALTEN WIENERS. Unter diesem Titel hat Julius Leisching im Verlag der Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien, ein reizendes Bilder- und Lesebuch herausgegeben, das gewiß vielen Wienern willkommen sein wird. Es ist einerseits ein reiches Album von Ansichten aus jenem alten gemütlichen Wien, das nun immer mehr verschwindet. Das malerische Winkelwerk der alten Gassen, die lauschigen Haushöfe und Hausgärten, schattigen Einfahrten und sonnigen „Lusthäuschen", dieser ganze anheimelnde Schauplatz des jetzt so berühmten, ja nachgerade gefeierten Herrn Biedermeier lebt in diesen trefflichen Abbildungen auf, zu denen auch manches Rudolf Alt'sche Bild als Vorlage gedient hat. Julius Leisching hat ja diesem



Deckelterrine,
Wiener Porzellan vor der Marke (K. k. Österreichisches Museum)

Wiener Vormärz schon früher manche interessante Untersuchung abgewonnen und zum Teil auch in diesen Blättern veröffentlicht. Diesem Bilderschatz hat er nun aber einen Text beigegeben, der den Tagebüchern eines Wieners von damals entnommen ist oder sein soll. Er erinnert jedenfalls an die Rosenbaumschen in der Hofbibliothek. Man liest da die Aufzeichnungen eines jungen Kaufmanns, der in damaliger Art lebend und leben lassend, überall dabei ist und sich von allem eine Meinung zu machen sucht. Die großen und kleinen Tagesneuigkeiten der Zeit, von Degens Flugmaschine und dem Auftreten der Catalani bis zu der neuen Klassen- und Personsteuer, von der Première des „Wilhelm Tell" bis zu einem Diner bei der „herrlichen" Koberwein, der Maria Stuart des Tages, ist da ein ganzes lokales Panorama aufgerollt. Der Schreiber geht aber auch gewissenhaft in die Messe und notiert sich aus den Zeitungen allerlei wissenschaftliche und technische Neuigkeiten oder auch ein geistreich gemeintes Epigramm. Und zwischendurch hat er seine kleinen Amouren, die er mit der ganzen ehrlichen Empfindsamkeit der Zeit absolviert und sich in obligater Weise abwechselnd glücklich und unglücklich fühlt. So ist in der Tat etwas von einem Hauche der damaligen Wiener Luft in diesen Blättern zu spüren, sie geben in anspruchsloser Weise ein Stimmungsbild aus der Großväterzeit.

KLEINE NACHRICHTEN

MÜNCHENER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST. Das neue Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst,* in ähnlicher Weise angelegt und gedacht wie Koetschaus vortreffliches Dresdener Kunstjahrbuch, ist ein erfreuliches Zeichen von der Stärke des Interesses für kunstgeschichtliche Studien in München. Die Gründung des Museumvereins in der Art des Berliner Kaiser Friedrich-Museumvereins war schon ein bedeutsames Sympton hiefür. Im engen Anschluß an die Münchener öffentlichen und Privatsammlungen ist die Zeitschrift gedacht. Auch bedeutsame Erscheinungen der modernen Münchener Kunst und wichtige Kunstfragen sollen besprochen werden. Im vorliegenden sympathisch anmutenden ersten Bande hat denn auch unter anderen Adolf Hildebrand „Zur Museumsfrage" gesprochen und der Herausgeber über das Münchener Schützenfest von 1906 berichtet. Der kurze Aufsatz Hildebrands ist sehr interessant als Äußerung eines der begabtesten modernen Bildhauer und auch seines Inhalts wegen. Er regt an, in den Museen in einem bestimmten Raume neben alten Kunstwerken zum Ver-

* Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig Buerkel. Band I, 1906. München. Verlag Georg D. W. Callwey.

gleich moderne aufzustellen und dem lebenden Künstler dadurch die Möglichkeit zu bieten, von solchen Vergleichen zu lernen und die Stichhaltigkeit seiner Arbeit neben den alten zu prüfen. Besonders wichtig erscheint ihm eine solche Konfrontation bei den für den staatlichen Ankauf bestimmten Werken.

Die Mehrzahl der übrigen Aufsätze beschäftigt sich mit alter Kunst. Furtwängler, Heinrich Bulle und Georg Habich steuerten Beiträge archäologischen Inhalts bei, von denen besonders derjenige Furtwänglers über die von ihm ausgegrabene prächtige Sphinx von Aegina durch die schwungvolle Begeisterung der Schilderung sympathisch wirkt. Bode bespricht vier Originalwiederholungen von glasierten Madonnenreliefs des Luca della Robbia, die nebeneinander abgebildet werden. Alle vier Reliefs variieren in kleinen Details voneinander und alle sind nach der mechanischen Reproduktion von der Hand des Künstlers überarbeitet worden, und zwar „am stärksten gerade in dem, was den Künstler bezeigt, in der Empfindung.“ Den Münchener Porträtmaler Johann Georg Edlinger (1741 bis 1819), von dem die Jahrhundertausstellung nur sechs Werke bekannt machte, behandelt August Goldschmidt in einem reich illustrierten Aufsatz, der aus musealem, besonders aber aus privatem (Familien-)Besitz eine lange Liste von Werken des Meisters mitteilt. Edlinger gehört zu den vielen tüchtigen deutschen Porträtmalern jener Zeit, die bis vor kurzem — von den wenigen Großen wie Graff abgesehen — fast unbekannt waren und deren Entdeckung ein Verdienst Lichtwarks ist.



Standuhr, französisch, um 1830
(K. k. Österreichisches Museum)

Im Vorjahr publizierte Steinmann einen Aufsatz über die Flußgötter Michelangelos, dessen Lektüre Adolf Gottschewski im Zusammenhang mit einer Notiz im Mediceerinventar das Originaltonmodell Michelangelos zu einem Flußgott am Mediceergrab im Museum der Florentiner Akademie, sowie eine gleichzeitige Bronzereduktion desselben im Museo Nazionale auffinden ließ. Er hat diese wertvolle und wichtige Entdeckung mit zahlreichen Abbildungen im vorliegenden Bande publiziert. Das Material, aus dem das Modell hergestellt ist, Modellierton mit eingemengter Scherwolle über einem mit Werg und Schnüren umgebenen Holzkern, ist von Vasari ausdrücklich als damals usuell, auch bei Michelangelo verwendet, bezeichnet.

Ernst Bassermann-Jordan weist den Perseusbrunnen im Grottenhof der Münchener Residenz dem Friedrich Sustris zu, der um 1560 nach Florenz kam und die Anregung zu dem Werke dem 1554 in der Loggia dei Lanzi ausgestellten Perseus verdankte.

Es sind uns literarisch so viele Studienreisen deutscher Maler nach Italien im Anfang des XVI. Jahrhunderts bekannt. Georg Gronau bringt hiezu eine wichtige Abbildung, ein Bild des Münchener Nationalmuseums, das eine Kopie der vier Humanisten Ghirlandajos ist und als Arbeit eines süddeutschen Malers um 1510 sich erweist. Merkwürdigerweise ist das Bild noch ein zweitesmal von einem Deutschen im XVI. Jahrhundert



Brosche, französisch, Anfang des XIX. Jahrhunderts
(K. k. Österreichisches Museum)

kopiert worden (Universitätsbibliothek Leipzig). Sehr wichtig und wertvoll für die Geschichte der deutschen Plastik in der Frührenaissance ist ein Aufsatz von Georg Habich, der das Werk des Meisters des Moosburger Altars zusammenstellt, dessen Monogramm HL, unter anderem auf dem Rorer-Epitaph der Landshuter Martinskirche, er dem urkundlich als Schnitzer des Herzogs Ludwig X. genannten Bildhauer Hans Leinberger zuweist.

Auf Grund einer eingehenden und kritischen Stilanalyse stellt Habich Leinbergers Arbeiten zusammen, das oben genannte Landshuter Sandsteinepitaph von 1524, Buxbaumschnitzereien im Münchener Nationalmuseum und im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin etc., den Moosburger Hochaltar und endlich die hochinteressante drittellebensgroße Bronzefigur der Madonna mit dem Kinde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, die aus dem Moosburger Rathaus kam.

Buerkel gibt mehrere Abbildungen und eine feine Beschreibung der so geistvollen und farbigen Fresken des Giovanno da San Giovanni im Saale der Argenteria des Palazzo Pitti zu Florenz.


Standuhr, französisch, um 1830 (K. k. Österreichisches Museum)

Philipp M. Halm fand im Depot des Münchener Nationalmuseums einen alten Bleiabguß nach dem bekannten, früher bei Felix gewesenen, jetzt Pierpont Morgan gehörigen Solenhofener Steinrelief mit dem weiblichen Rückenakt von 1509 und dem Monogramm Dürers. Bekanntlich hat Habich im vorigen Jahre (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen) Dürer als gelerntem Goldschmied dieses Steinrelief sowie einige andere als eigenhändige Arbeiten zugeschrieben, während S. Montagu Peartree im Burlington Magazin 1905 zwar diese Werke nach Dürers Zeichnungen entstehen läßt, aber annimmt, sie seien durch den jungen Daucher nach denselben geschnitten worden. Darin irrt allerdings Peartree, wie Habich überzeugend nachweist. Aber andrerseits ist die erste Vermutung Peartrees, ein Bildhauer habe nach Dürer die Steine geschnitten, sehr beachtenswert. Denn daß Dürer selbst sie geschnitten habe, ist auch von Habich nicht endgültig erwiesen worden und gerade für die Medaillen, die ihm schon von Sallet zugeschrieben wurden, erscheint dies doch nicht gesichert. Karl Schäfer hat übrigens in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1896, Seite 60, den Schnitzer des Rahmens vom Allerheiligenbild im Wiener Hofmuseum — der Rahmen selbst hängt im Germanischen Museum, der Rahmen des Bildes in Wien ist eine Kopie — mit dem Rückenakt von 1509 in nahe Verbindung gebracht. Das Münchener Jahrbuch hat mit seinem ersten Bande


Chatelaine, französisch, um 1760 (K. k. Österreichisches Museum)



Vase, Altwiener Porzellan,
um 1780 (K. k. Österreichisches Museum)

ein vortreffliches Debut und man darf den weiteren Lieferungen mit großem Interesse entgegensehen. E. W. Braun

PREISAUSSCHREIBEN. Das Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum) veranstaltet folgende Wettbewerbe:

I. Für Entwürfe zur Einrichtung eines modernen Bibliothekssaales mit Bibliothekkästen und Lesetischen. Die Anordnung der Kästen und Tische soll auf einem Grundriß des Raumes im Maßstabe 1 zu 20 Zentimeter angegeben werden, die Entwürfe zu den Möbeln selbst sind im Maßstabe von 1 zu 10 auszuführen. Bedingung ist, daß die Möbelstücke von solider, einfacher, geschmackvoller und moderner Form, sowie leicht zu reinigen sind. In Aussicht zu nehmen ist in der Mitte des Saales ein erhöhter Schreibtisch für den Bibliotheksbeamten. Der Saal selbst ist täglich von 10 bis 1 und von 3 bis 6 Uhr im Museum zur Besichtigung zugänglich. Auch erteilt die Direktion des Museums nähere Auskünfte und versendet auf Wunsch unentgeltlich Grundriß und Aufriß des Saales. An der Bewerbung können österreichische Schlesier, sowie in Österreichisch-Schlesien Wohnende teilnehmen. Beizufügen ist den Entwürfen ein Kostenvoranschlag über die Ausführung der Möbel. Der erste Preis beträgt 300 Kronen, der zweite 200 Kronen, der dritte 100 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. März 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Bewerbers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Das Kuratorium des Museums behält sich die Beurteilung der eingesandten Entwürfe vor.

II. Zu einem Erinnerungszeichen an das schlesische Gebirge für Fremde. Dasselbe kann in vollständiger Ausführung, Modell oder Zeichnung vorgelegt werden, muß sich aber von der sonst bei Fremdenartikeln üblichen Trivialität und Geschmacklosigkeit fernhalten und charakteristisch, billig sowie einfach auszuführen sein. Der erste Preis beträgt 120 Kronen, der zweite 100 Kronen. der dritte 70 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. An diesem Wettbewerb können sich alle österreichischen Künstler beteiligen.

III. Für einen Buchdeckel in moderner Lederarbeit. Der erste Preis beträgt 70 Kronen, der zweite 50 Kronen, der dritte 30 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Berechtigt zur Beteiligung sind Schlesier oder in Schlesien wohnhafte Kunstgewerbetreibende und Künstler.

IV. Für den Entwurf zu einem modernen Eisengitter, in der Breite von 2 Meter 14 Zentimeter und der ungefähren Höhe von 1 Meter 30 Zentimeter. Das Gitter soll in



Kassette, Silberfiligran, Budapest um 1840 (K. k. Österreichisches Museum)

zwei Exemplaren ausgeführt werden und an den beiden Treppenabgängen von der Galerie des Museums in dessen Lichthof angebracht werden. Bedingung ist eine einfache, moderne und geschmackvolle Form. Berechtigt zur Beteiligung sind Kunstgewerbetreibende sowie Kunstgewerbeschüler und Künstler, die aus Österreichisch-Schlesien gebürtig oder daselbst wohnhaft sind. Der erste Preis beträgt 120 Kronen, der zweite 80 Kronen, der dritte 60 Kronen. Nähere Auskünfte erteilt die Direktion des Museums. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden.

V. Für eine Vorlage zu einem modernen künstlerischen Reklamebild in Plakatform mit der Ansicht der Stadt Troppau. Der erste Preis beträgt 150 Kronen, der zweite 110 Kronen, der dritte 80 Kronen. Die Entwürfe sind bis 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Berechtigt zur Beteiligung sind Schlesier sowie in Schlesien wohnhafte Künstler.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ERWERBUNGEN FÜR DIE SAMMLUNGEN. Wir bilden in diesem Hefte eine Reihe der in der letzten Zeit für die Sammlungen des Museums käuflich erworbenen Gegenstände ab:

BROKAT, italienisch, XIII. bis XIV. Jahrhundert; violetter Grund mit erbsengrünem Laubwerke und Tiergestalten, die aus „cyprischem“ Golde broschiert sind. Sehr ähnlich ist etwa der berühmte Seidenstoff von der Kasel des heiligen Dominikus in Toulon; verschiedene Stücke dieser Art sind in dem vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie herausgegebenen Werke „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei . . . “ (Wien, 1904) Tafel 114 bis 118 abgebildet. Wahrscheinlich hängen diese Stoffe, die in mancher Beziehung als charakteristische Erzeugnisse der gotischen Periode erscheinen, auch mit indischen oder ostasiatischen Vorbildern



Kanne, Silber, von A. Rungaldier, Graz 1810 (K. k. Österreichisches Museum)



Kanne, Silber, von Franz Müller, Graz 1789 (K. k. Österreichisches Museum)

zusammen. Unter „cyprischem“ Golde versteht man bekanntlich einen Faden, der mit vergoldetem Häutchen umwickelt ist. Diese Goldsorte war die vorherrschende im ganzen Mittelalter. Wenn das Museum auch bereits Stücke ähnlicher Art besaß, so ist dieses Stück doch das umfangreichste unter ihnen, so daß man einen klareren Gesamteindruck der ehemaligen Wirkung solcher Stoffe erhält.

STOFFE IN DER ART DER SOGENANNTEN „GENUESER SAMTE“ in reicher, vielfarbiger, geschnittener und ungeschnittener Samtarbeit auf weißem atlasartigen Grunde. Solche Stoffe dienten in der Barockzeit sowohl zu Wandbespannungen als für reichere kirchliche Kleidungen und verwandte Zwecke. Sie wurden sowohl in den Hauptorten der oberitalienischen Seidenindustrie, wie Genua und Venedig, als auch im Anschlusse daran in der mittleren und späteren Zeit Ludwigs XIV. in Lyon erzeugt. Wenn heute manche Farben auch stärker hervortreten als ursprünglich gemeint war, so ist der Reichtum der Farbe und Zeichnung und der Glanz der teils kräftigen teils gebrochenen Farben noch immer überwältigend. Wenn solche Stoffe als Wandbespannung dienten, wurden die einzelnen Bahnen durch aufgenähte Gold- oder andere Borten oder auch durch Leisten getrennt; daher wird sich auch der niedergepreßte Rand an beiden Seiten dieses Stückes ergeben haben.

ZWEI NÄHSPITZEN in der Art der sogenannten „Venezianer Reliefspitzen“; das schmälere Stück ist mit Benutzung schmaler Bändchen (Litzen) gearbeitet, wie dies vielfach schon bei echten alten Spitzen vorkommt. Beide Stücke, die durch die Größe und

Einheitlichkeit ihrer Zeichnung sowie durch ihre sorgfältige, plastische Ausarbeitung auffallen, können als vorzügliche Vertreter der ausgebildeten italienischen Barockspitze aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gelten. Ausgeschlossen ist aber nicht die Erzeugung in Tirol oder sonst einer süddeutschen Gegend. Die Erhaltung der Stücke ist eine überraschend gute.

DECKELTERRINE, SÈVRES. Dieses aus der Glanzzeit der Fabrik stammende Stück zeichnet sich ganz besonders durch seine türkisblaue Farbe aus, deren Schmelz und Leuchtkraft von keiner anderen Fabrik erreicht wurde. Den Rand der Unterschale und die weißen Reserven begleiten Goldornamente, deren innere Zeichnung als Anfang des später in Sèvres so hoch entwickelten Reliefgolddekors anzusehen ist. Mit großer Sorgfalt sind die bunten Blumenmalereien ausgeführt. Die Terrine sowie die Unterschale zeigen innerhalb der Fabriksmarke den Buchstaben B, der dem Jahre 1754 entspricht. Malerbuchstabe ist keiner vorhanden.



Kaffeemaschine,
Wien um 1810 (K. k. Österreichisches Museum)

DECKELTERRINE, WIENER PORZELLAN VOR DER MARKE. Terrinen in dieser Form werden in den älteren Meißener Inventaren als „Oglio Töpfe“ bezeichnet. Sie dienten also für die in jener Zeit gebräuchliche Kraftbrühe, die Oll. Die Form geht ohne Zweifel auf chinesische Vorbilder zurück und zwar auf einige häufig vorkommende Bronzegefäße auf drei Füßen in Form von Masken, mit eckigen Henkeln und einem fast horizontal ausladenden gelappten Rande. Bei dem hier abgebildeten Stücke stimmt mit der ostasiatischen Form auch der „indianische“ Dekor überein, der in zwei Hauptfarben, in Eisenrot und einem rötlichen Dunkelblau ausgeführt ist, wozu Goldkonturen und Goldlinien verbindend hinzutreten. Als Entstehungszeit ist das dritte Dezennium des XVIII. Jahrhunderts anzusetzen.

PORZELLANTELLER, WIEN, VOR DER MARKE. Dieser Teller stammt aus einem Speiseservice mit reicher bunter „indianischer Malerei“ aus der Zeit um 1740. Die achtseitige Form der Fahne sowie der geringere Durchmesser (20 Zentimeter) charakterisieren ihn als Dessertteller und die gute Qualität der Masse verweist das Stück in die spätere Zeit Du Paquiers.

TELLER EINES WIENER PORZELLANSERVICES UM 1780. Der Dekor dieses Tellers steht ganz unter dem Einflusse von Sèvres, der von 1775 bis 1785 an der Wiener Fabrik vorherrschend war. Die Fahne ist, ähnlichen aus Sèvres stammenden Stücken entsprechend, tief smaragdgrün mit weißen Sternchen, in den weißen Reserven und im Fond des Tellers befinden sich bunte Blumenmalereien. Ein vollständiges Tafelservice solcher

Art, das in seiner Gesamtheit außerordentlich prächtig aussieht, ist aus dem Besitz des verstorbenen Freiherrn Nathaniel Rothschild in den der Fürstin Pauline Metternich-Sandor übergegangen.

VASE, ALTWIENER PORZELLAN. Dieses Stück, das eine Höhe von 53 Zentimeter hat, gehört in die Klasse der sogenannten Potpourri-Vasen, deren Zweck darin besteht, durch die im Deckel angebrachten Öffnungen Wohlgerüche zu verbreiten. Die Form der Vase weist auf französische Vorbilder des Louis XVI-Stils hin und zählt zu den schönsten Vasenformen, die in der Wiener Fabrik angefertigt wurden. Viel selbständiger als die Form ist der Dekor der Vase. Er besteht im wesentlichen aus antikisierenden, mit naturalistischen Elementen durchsetzten Reliefgoldornamenten auf breiten, kobaltblauen umlaufenden Bändern. Die Ränder dieser Schmuckbänder weisen bereits die für die folgende Zeit der Wiener Fabrik so charakteristischen, aus antiken Formelementen bestehenden zierlichen Goldgehänge auf. Vorne und rückwärts wird das obere Band zum Teil durchbrochen von je einem großen weißen Medaillon mit Goldrand, das die ganze Mitte des Vasenkörpers einnimmt und mit bunten Blumen bemalt ist. Auf der Vase fehlt mit Ausnahme des blauen Bindenschilds jede sonstige Bezeichnung. Da nun von 1784 an strenge darauf gesehen wurde, daß jedem Stücke die Jahresmarke eingeprägt werde, muß es vor dieser Zeit ausgeführt worden sein, und zwar um 1780, denn der vorzüglich ausgeführte Golddekor in zweierlei Tönen, einem grünlichen und einem rein goldgelben läßt gemeinsam mit anderen Merkmalen eine frühere Datierung nicht zu. Das Modell stammt ohne Zweifel aus der Hand Grassis. Der mit großer Naturtreue ausgeführte Blumendekor weist auf den damaligen besten Blumenmaler Josef Drexler hin.

STANDUHR in Form einer Flasche auf Fuß, mit Stöpselabschluß (darin der Uhrschlüssel), Vorder- und Rückseite in je zwei Feldern mit blauem Email in Goldornamenten (Weinranken), auf der Vorderseite Zifferblatt und Uhrwerk in je einer mit Perlen verzierten Kreisfassung, auf der Rückseite das Bild eines jungen Mädchens. Der Rand mit gravierten Weinranken in Grüngold. Französisch, um 1830.

BROSCHE, Silber vergoldet, mit Brillanten, Rubinen und grünem Email, in Form dreier Maschen mit Blütenzweigen. Französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang.

CHATELAINE mit Chiffre LGC und Ornamenten (Ranken, Masche mit Band) in Goldinkrustation auf Stahl, dreiteilig, am Rande Perlenreihe in Diamantenschliff. Französisch, um 1760.

KANNE, Silber, mit Henkel aus Holz, unterer Ansatz des Henkels ein Widderkopf; Fuß und umlaufendes Band an der streifenförmig geteilten Wandung mit gravierten Ornamenten. Graz, 1789, von Franz Müller.

KANNE. Silber, auf Fuß, mit Deckel und mit Henkel aus Mahagoni, Wandung, Fuß und Henkelansätze mit getriebenen Ornamenten (Blüten und Blättern). Graz, 1810, von A. R. (Rungaldier?). Der bekannte Wiener Miniaturist Ignaz Rungaldier (geboren 1799 zu Graz) war nachweisbar der Sohn eines Silberarbeiters.

KASSETTE, Silberfiligran mit Korallen. Budapest, bezeichnet: V. M. Um 1840.

KAFFEEMASCHINE, Silber, mit Deckel, darauf ein Schwan; auf einem Untergestell, das von vier in Pinienzapfen endigenden Stützen getragen wird. Das Lämpchen in Form einer Opferschale auf Postament. Wien, 1810, bezeichnet: K. (Koba, Krautauer?) Johann Kaba und Jakob Krautauer wurden 1795 Meister. (Vergleiche: Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, Kunst und Kunsthandwerk 1904, Heft 7 und 8.)

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Jänner von 6162, die Bibliothek von 1906 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BIEDERMEIER-ZIERAT. 24 farb. Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 36.—.

DIEUDONNÉ, F. Les Arts au XVII[e] siècle. In-8, 23 p. Melun, imprimerie administrative. 1906.

e. Schule und Industrie. (Sprechsaal, 52.)

GAILLARD, E. Nos arts appliqués modernes. A propos du mobilier. Opinions d'avantgarde, technique fondamentale, l'évolution. In-18 obl. 71 p. Paris, Floury. 75 cent. (Cahiers des „Décorateurs et Artisans".)

GRABAR, J. Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. (Zeitschrift für bildende Kunst, Dez.)

HILLIG, H. Die Entwicklung des Anstrichs. (Innendekoration, Febr.)

KURZWELLY, A. Leipziger Kunstgewerbe. (Kunstgewerbeblätter, Dez.)

LEVETUS, A. S. The Imperial Arts and Crafts Schools, Vienna. (The Studio, Jän.)

LINDBERG, O. Über die Mistel als Dekorationsmotiv. (In schwedischer Sprache.) Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

MUTHESIUS, H. Die Bedeutung des Kunstgewerbes. (Dekorative Kunst, Febr.)

The National Competition of 1906. (The Art Workers' Quarterly, 20.)

NEVILL, R. and L. WILLOUGHBY. Eridge Castle and its Contents. (The Connoisseur, Dez.-Jän.)

NICOLAS, E. L'École de Nancy et ses Concours. (L'Art décoratif, Nov.)

Ornament, Das. Monatshefte für Kunstgewerbetreibende Herausgegeben von E. Heekmann. I. Jahrgang. Okt. 1906 bis Sept. 1907. 12 Hefte. 1. Heft. 6 Taf. Gr. 4°. W. Jena, Thüringer Verlagsanstalt. à Mk. 2.—.

Prinzipien. Die neuen, des kunstgewerblichen Unterrichts nach den Gesichtspunkten der Dresdener Ausstellung. (Gewerbeblatt aus Württemberg 1906, 50.)

SCHLACHTER, A. Moderne Linienornamente. 34 farb. Taf. 4°. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 7·50.

SCHMIDKUNZ, H. Analytisches im kunstgewerblichen Unterricht. (Kunst und Handwerk, 1907, 4.)

VELDE, van de: Der neue Stil. Vortrag. Gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar. Gr. 8°. Weimar, C, Steinert. 60 Pfg.

WOLFSGRUBER, H. Volkstümliche Kunst aus Oberösterreich. Photographische Aufnahmen von Profanbauten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. 30 Lichtdr.-Taf, Fol. Wien, A. Schrott. Mk. 20.—.

ZIMMERMANN, W. Wasserfeste und waschechte Holzbeizen. (Innendekoration, Febr.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ALLARD, F. De l'Art chrétien ou l'Architecture française au moyen âge. Discours d'ouverture prononcé à l'Academie de Nîmes dans la séance publique du 31 mai 1906. In-8, 20 p. Nîmes, imprimerie Chastanier.

ANDRÉ, E. L'Hôtel de Lauzun. (Les Arts, Jän.)

Architektur des Auslandes. I. Serie, Belgien und Holland. 60 Taf. Lichtdr. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 50.—.

Ausbau, Der, des Hauses. Neue Entwürfe für die moderne Ausgestaltung von Wohn- und Geschäftsräumen. I. Serie. (In 4 Lieferungen.) 1. und 2. Lieferung. (Je 12 farb. Taf.) Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 15.—.

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Ein neuer Bodensee-Dampfer. (Dekorative Kunst, Febr.)

BOCK, W. Haus Castenholz auf der Rheininsel Oberwerth bei Koblenz und Villa Mayer-Alberti in Koblenz. (Deutsche Bauzeitung 1906, 100.)

BRUNE, M. P. Statues de l'école dijonnaise à la cathédrale de Besançon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, Sess. XXX, p. 114.)

BUCHWALD, C. Das Meisterwerk Aciers. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

CREUTZ, M. Villa Spindler in Zehlendorf. (Berliner Achitekturwelt, IX, 9.)

Entwürfe, preisgekrönte, von Kleinwohnungen. Herausgegeben vom Ernst Ludwig-Verein, hessischer Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen in Darmstadt. 66 Taf. mit 2 S. Text. 4°. Darmstadt, E. Zerin. Mk. 14.—.

Grabsteinformen, neue, im modernen Stil. Einfachere und reichere künstler. Original-Entwürfe für den praktischen Gebrauch. I. Serie. (In 5 Lieferungen.) 12 Taf. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 15.—.

GRÜNER, Osk. Fassaden. Interessante Außenarchitekturen in künstlerischer Darstellung. I. Serie. 60 Taf. Originelle Zeichnungen. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 80.—.

GUILLIBERT, M. le baron. Trois statuettes en bois de l'école provençale. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, Sess. XXX, p. 106.)

HÄMMERLE, A. Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im XV. Jahrhundert. 64 S. mit Abb. und 6 Taf. Gr. 8°. Eichstätt, Ph. Brönner. Mk. 1.60.

HAHR, A. Ältere Portale in Stockholm. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

HALM. Die neuen Münchener Brückenbauten. (Dekorative Kunst, Febr.)

JUNGNITZ, J. Zum Denkmal des Bischofs Johann Roth im Breslauer Dome. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunst und Altertümer, IV.)

The King's Sanatorium at Midhurst and its Chapel. (The Studio, Jän.)

Meisterwerk antiker Plastik. 30 Reproduktionen nach antiken Bildwerken. Neapel. 30 S. 4°. Berlin, Globus-Verlag. Mk. 1.50.

— Dasselbe, nach antiken Bildwerken in Rom. Ebenda. Mk. 1.50.

MELANI, A. Il Palazzo e il Parco di Caserta. (Arte ital. dec. e ind., XV, 5—7.)

MUTHESIUS, H. M. H. Baillie-Scott. (Deutsche Kunst und Dekoration, Febr.)

OTTMANN, F. Die romanischen Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 9.)

PATRONI, G. Ara Pacis Augustae. (Arte ital. dec. e ind., XV, 4.)

RAMBOSSON, J. La Décoration du Pont-Viaduc de Passy par G. Michel. (L'Art décoratif, Okt.)

SCHAEFER, K. Niedersächsische Bauformen. Herausgegeben vom Verein für niedersächsisches Volkstum, selbständiger Zweigverein des Bundes Heimatschutz. 1. Heft, 12 S. mit Abb. und 6 Taf. Gr. 4°. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 2.50.

SCHMITZ, B. Der Neubau des Weinhauses „Rheingold" der Aktiengesellschaft Aschinger in der Bellevue- und Potsdamer-Straße zu Berlin. (Deutsche Bauzeitung, 13 ff.)

S. E. The Modern House and the Modern Picture. (The Burlington Magazine, Febr.)

SEMRAU, M. Der Altar der Breslauer Goldschmiede. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

STAHL, J. Hugo Lederer. (Berliner Architekturwelt, 6. Sonderheft.)

STEFFEN, H. Die Blütezeit Augsburgs früherer Jahrhunderte in baukünstlerischer Hinsicht. (Allgemeine Bauzeitung. 1907, 1.)

STEINHART, F. X. Einzelheiten alter Bauernbauten. Eine Sammlung ländlicher Bauformen. Herausgegeben mit Unterstützung des großherzoglich badischen Landesgewerbeamts. 48 Taf. mit VIII S. illustr. Text. Gr. 4°. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 15.—.

Gli stucchi di C'a Rezzonico e la pittura decorativa in Bassano. (Arte ital. dec. e ind., XV, 5.)

SWARZENSKI, G. Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 6.)

TIETZE, H. Werke Alexander Colins und seiner Schule in Maria Laach. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 177.)

TIETZE-CONRAT, E. Unbekannte Werke von G. R. Donner. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 195.)

UHRY, E. Un Hôtel de Voyageurs à Paris. (L'Art décoratif, Okt.)

VITRY, P. La „Diane" et l' „Apollon" de Houdon. (Les Arts, Jän.)

WAHLMANN, L. J. Über Lustgärten. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 2.)

WIDMER, K. Zur Entwicklung des modernen Wohnhauses. (Innendekoration, Febr.)

ZOBEL, V. Neue Gartenbücher. (Dekorative Kunst, Febr.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BOYER D'AGEN. Les Peintures murales du Palais des Papes à Avignon. (Les Arts, Jän.)

HALM. Kunstverglasungen im Rathaus zu Remscheid. (Dekorative Kunst, Febr.)

HEATH, D. Miniatures. (The Art Journal, Jän.)

HILLIG, H. Die Entwicklung des Anstrichs. (Innendekoration, Jän.)

KÜNSTLE, K. Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. VIII, 62 S. mit Abb. und 4 farb. Taf. 4° Freiburg i. Br. Herder, M. 20.—.

LÉCLERE, T. La Décoration d'un Hôtel américain. (L'Art décoratif, Nov.)

MARTIN, H. Les Miniaturistes français. In-8, VIII-247 p. et planches. Paris, Leclerc.

MASNER, K. Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

OSTINI, F. v. Joseph Huber-Feldkirch. (Die Kunst für Alle, XXII, 11.)

RUSCONI, A. J. Luini Frescoes. (The Connoisseur, Jän.)

SPRINGER, J. Gegenseitige Kopien von Miniaturen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Jän.)

STENZEL, H. Moderne Entwürfe (für Dekorationsmaler). 1. Serie, 16 farb. Taf. Fol. Leipzig, Gilbers. Mk. 20.—.

TIETZE, H. Die Handschriften der Concordantia Caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III/2, S. 27.)

UZANNE, O. L'Exposition récapitulative d'Eugène Grasset aux Artistes Décorateurs. (Art et Décoration, Dez.)

WILLIAMSON, G. C. Mr. J. Pierpont Morgan's Pictures. The Early Miniatures. (The Connoisseur, Dez.-Jän.)

WINGENROTH, M. Angelico da Fiesole. (Knackfuß, Künstlermonographien, LXXXV.) 8°. Bielefeld, Velhagen und Klasing. M. 4.—.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

A. J. Der moderne Stil und die Möbelposamenterie. (Innendekoration, Jän.)

ASTIER, D'. La Fabrique royale de tapisseries de la ville de Naples (1738—99). In-4, VIII, 36 p. Paris, Champion.

Dentelles, Les, anciennes du musée des arts décoratifs. (Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris.) 28 Lichtdr.-Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. M. 38.—.

Dentelles véritables. Points de France. Points de Venise. 26 Lichtdr.-Taf. mit III S. Text. Fol. M. 28.—.

DONAT, Frz. Die farbige Gewebemusterung. Ein Lehrgang, Gewebe durch 2—6farbige Anordnung der Ketten und Schußfäden zu figurieren. 78 Taf. mit 580 Bindungen, 580 Warenbildern und 5 Stoffmustern. VII. 45 S. Text. Gr. 8°. Wien, A. Hartleben, M. 9.—.

FLEURON, O. Typische Spitzenmotive. Ornements modernes. 20 Taf. Fol. Leipzig, Gilbers, M. 24.—.

FRANK, Z. Der Gobelin als Wandschmuck. (Innen-Dekoration, Febr.)

GRANDGEORGE, G. et L. GUÉRIN. L'Industrie textile en France en 1905. Rapport présenté au nom de la 4° section de la commission permanente des

valeurs de douane. In-8, 133 p. Paris, Imprimerie nationale.

JOURDAIN, M. English Embroidery of the late 15th and 16th Centuries known as „Black Work" or „Spanish Work". (The Art Workers' Quarterly, 20.)

— Gold and Silver Lace. (The Connoisseur, Jän.)

LOEWENSTEIN, O. Die Buchbinderei im Lichte der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung zu Dresden. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Dez.-Jän.)

MEUNIER, C. Causerie sur la Reliure française. In-18, 35 p. Châteaudun, Imprimerie de la Société typographique.

ST. JOHN. The Gobelin Factory and some of its Work. (The Burlington Magazine, Febr.)

THORMAN, E. Über italienische Spitzen. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

TICKELL, C. French Tapestry. (The Art Workers' Quarterly, 20.)

UPMARK, G. Über kirchliche Kunststickerei. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BEETS, N. Dirick Jacobsz. Vellert. (Onze Kunst, Dez.)

BIERMANN, G. Alois Kolbe. (Archiv für Buchgewerbe, Jän.)

BRINTON, S. Etchings by Sir Charles Holroyd. (The Connoisseur, Febr.)

DODGSON, C. Hans Lützelberger and the Master N. H. (The Burlington Magazine, Febr.)

ELIAS, J. Schwarz-Weiß. (Kunst und Künstler, Febr.)

FICKERT, E. Beethoven Ex Libris. (Österreichische Ex Libris-Gesellschaft, IV. Publ.)

LUX, J. A. Das künstlerische Plakat. (Die Werkkunst, II, 10.)

MESNIL, J. Over eenige 15d Eeuwsche Gravuren. (Onze Kunst, Nov.)

MOLSDORF, W. Mittelalterliche Formschnittdarstellungen des apostolischen Glaubensbekenntnisses. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Febr.)

— Drei unbekannte Holzschnitte der königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

NARDIN, L. Jacques Follier, imprimeur, libraire et papetier (1554—1619). Ses pérégrinations à Lyon, Genève, Constance, Bâle, Courcelles-les-Montbéliard, Besançon et Montbéliard, d'après des documents inédits. Avec l'inventaire de ses biens, le catalogue détaillé de sa librairie, des fac-similes d'autographes, les filigranes de ses papeteries, etc. In-8, 287 p. Paris, Champion.

Neuheiten, Graphische. Karten, Vignetten, Buchschmuck, Etiketten, Monogramme, Initialen, etc. I. Serie 48 Taf. Originalentwürfe in Farben- und Lichtdruck. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 50.—.

O'FALLON, J. M. Old Type Faces. (The Connoisseur, Dez.)

SCHAUKAL, H. Heinrich Vogeler als Bücherillustrator. (Deutsche Kunst und Dekoration, Febr.)

SINGER, H. W. Mr. Joseph Pennells Recent Etchings. (The Studio, Jän.)

— Weihnachten in der Graphischen Kunst. (Archiv für Buchgewerbe, Nov.-Dez.)

WEITENHILLER, M. v. Deutschordens Ex Libris. (Österreichische Ex Libris-Gesellschaft, IV. Publ.)

VI. GLAS. KERAMIK

BERDEL, Ed. Craquelé-Glasuren. (Sprechsaal, XXXX, 5.)

BRAUN, E. W. Eine Gruppe schlesischer Hafnerkeramik aus der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

CADDIE, A. J. Staffordshire Salt-Glazed Ware. (The Connoisseur, Dez.)

HAINBACH, Rud. Technik der Dekorierung keramischer Waren. Darstellung aller Verfahren zur Verzierung von Steingut und Porzellan auf mechanischem und chemischem Wege. Nebst einer Anleitung zur Herstellung von Siderolithware. VIII, 312 S. m. 22 Abb. 8°. Wien, A. Hartleben. Mk. 6.—.

HINTZE, E. Die Proskauer Fayence- und Steingutfabrik. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

HOERNES, M. Die neolithische Keramik in Österreich. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III. Bd. I., p. 1.)

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, G. La fabrication de la porcelaine à la manufacture nationale de Sèvres. In-8, 20 p. Melun, Imprimerie administrative.

POTTIER, E. Etudes de Céramique grecque. (Gazette des Beaux-Arts, Dez.)

TESORONE, G. Un pavimento di mattonelle maiolicate e marmette, eseguito dalla Figulina artistica meridionale in Napoli. (Arte ital. dec. e. ind., XV, 7.)

WALTER, P. Die Fabrikation des Beleuchtungs-, Hohl- und Preßglases. (Sprechsaal, 50.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v., s. G. II.

CECIL, G. Elizabethan Furniture. (The Connoisseur, Febr.)

Einrichtungsfragen, Über. (Innendekoration, Jän.)

EISLER, R. Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 65.)

FOLCKER, E. G. Möbel für einfache Wohnungen. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

GATTY, R. A. Farmhouse Oak Furniture. (The Connoisseur, Jän.)

JAUMANN, A. Neuere Arbeiten von A. Bembé-Mainz. (Innendekoration, Jän.)

LOOSTRÖM, L. Ein Prachtmöbel. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

MICHEL, W. Bruno Paul als Innenkünstler. (Innendekoration, Febr.)

MITFORD, E. B. Italian Furniture of the 16th Century. (The Connoisseur, Dez.)

RIJSWIJK, H. van. Sitzmöbel. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 2.)

ROSEAU. Du Style Russe. Les Industries artistiques de Talachkino. (L'Art décoratif, Okt.)

SACHS, R. Etwas über Antiquitäten-Möbel. (Innendekoration, Febr.)

ZIMMERMANN, W., s. G. I.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

EHLERDING, W. Der Kunstschmied. II. Serie. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten im modernen Empire- und Biedermeierstil. 45 Taf. mit 1 Blatt Text. 4°. Ravensburg, O. Maier. M. 8.—.

JACKSON, F. N. Old Door Knockers. (The Connoisseur, Dez.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

Arbeiten, Neue, Fritz von Millers. (Kunst und Handwerk, 1907, 4.)

Bv. Ernst Riegels Preisgefäße. (Dekorative Kunst, Febr.)

CLOUZOT, H. Bijoux Poitevins et Vendéens. (L'Art décoratif, Okt.)

HEAD. Silver Caddy Spoons. (The Connoisseur, Jän.)

HENDLEY, T. H. Indian Jewellery. (The Journal of Indian Art, Jän.)

KEDDELL, E. A. The Romance of the Spoon. (The Art Journal, Jän.)

RAE, O. M. On Antique Earrings and Ear-Pendants. (The Connoisseur, Dez.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

MATER, D. Etude sur la numismatique du Berry. Médailles, méreaux, jetons, matrices sigillographiques et autres du Berry, leurs médailleurs ou graveurs. Grand in-8, 52 p. Châlon-sur-Saône, Bertrand.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

HILDEBRAND, A. Zur Museumsfrage. (Kunstwerk, XX, 7.)

MERCIER, M. Conseils aux amateurs. In-16, VI, 144 p. Paris, Gauthier-Villars. 2 Fr.

PISTOR, E. Das internationale Ausstellungswesen und seine Regelung. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 49.)

BERLIN

DÜLBERG, Frz. Die deutsche Jahrhundertausstellung (zu Berlin 1906). (Aus „Zeitschrift für bildende Kunst".) 70 S. mit Abb., 4°. Leipzig, E. Seemann. M. 3.—.

— SCHMITZ, H. Die Miniaturenausstellung in Berlin. (Kunstgewerbeblatt, Dez.)

DARMSTADT

TRENKWALD, H. v. Das Landesmuseum in Darmstadt. (Kunst und Künstler, Jän.)

DRESDEN

SCHULZE, A. Ein Nachwort zur deutschen Kunstgewerbeausstellung. (Innendekoration, Jän.)

MAILAND

CHIESA, P. L'Arte decorativa nella Exposizione di Milano. (Arte ital. dec. e ind., XV, 6—8.)

MORA (SCHWEDEN)

O. A-g. Hausindustrie-Ausstellung in Mora. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

NORRKÖPING

FOLCKER, E. G. Die Ausstellung in Norrköping. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

NÜRNBERG

Nachklänge zur Bayerischen Landes-Jubiläums-Ausstellung, Nürnberg 1906. (Deutsche Bauzeitung 1906, 100.)

PARIS

FÉLICE, R. de. L'Art appliqué au Salon d'Automne. (L'Art décoratif, Nov.)

— FRANTZ, H. The Exhibition of Russian Art in Paris. (The Studio, Jän.)

— SAUNIER, Ch. L'Exposition des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan. (Art et Décoration, Dez.)

— UZANNE, O., s. Gr. III.

REICHENBERG

Die Deutsch-böhmische Ausstellung in Reichenberg 1906. (Wiener Bauindustriezeitung 12.)

— Reichenberg und die deutsch-böhmische Ausstellung 1906. 47 S. mit Abb. und 1 Taf. Qu. 16°. Reichenberg i. B. (Deutschböhmische Ausstellung 1906.)

WIEN

Kaiser-Jubiläumsausstellung Wien 1908. Festsitzung der Ausstellungskommission [des Niederösterreichischen Gewerbevereins] im Wiener Gemeinderats-Sitzungssaale. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 49.)

DIE HOLZMÖBEL DER SAMMLUNG FIGDOR WIEN (I) ☙ VON H. STEGMANN-NÜRNBERG



SEIT den ältesten Zeiten ist es ein Lebensbedürfnis hoher feiner Kultur, Kunstwerke zu sammeln. Sich mit Kunstwerken seiner eigenen Zeit zu umgeben, entspricht dem geistigen, dem ästhetischen Sehnen unserer Seele — wenigstens beim Sammler im guten Sinne. Kunstwerke vergangener Zeiten zu sammeln, dazu gehört mehr, nicht nur Geschmack und wahre Bildung, die auch dem Inhaber einer bescheidenen Geldbörse bezüglich der modernen Kunst ein gewisses Ausleben gestatten. Große Mittel, gründliche historische Bildung, doppelt und dreifach Geschmack und das Wichtigste — der angeborene Scharfblick, die Findigkeit des wahren oder kurz des geborenen Sammlers vermögen erst auf diesem Gebiet Leistungen hervorzubringen, die mit den öffentlichen, fachwissenschaftlich (oft nur zu sehr!) betriebenen Sammlungen konkurrieren oder gar sie übertreffen können.

In vergangenen Jahrhunderten war das Sammeln von Werken der freien und angewandten Kunst ein Privileg nicht der oberen Zehntausend, sondern kaum der oberen Hundert. Hier kamen Tradition und die oft gesetzliche Festlegung einmal erworbenen Familienbesitzes den Sammlerinstinkten der einzelnen Generationen in unvergleichlicher Weise entgegen, so daß der Mangel der einen oder der anderen oben genannten Eigenschaft ausgeglichen wurde. Was seit Jahrhunderten, seit der Renaissance bis zum XIX. Jahrhundert in dieser Weise gesammelt wurde und gesammelt blieb, ist mit verschwindender Ausnahme im vorigen Jahrhundert rechtlich oder nur tatsächlich durch die allgemeine Zugänglichmachung öffentlicher Besitz geworden. Gleichzeitig mit diesem Werdegang und im Zusammenhang mit dem stark zunehmenden Reichtum weiterer Kreise teilt sich das Sammlerwesen im XIX. Jahrhundert in zwei nebeneinander liegende, sich oft wieder berührende Bahnen, das öffentliche, im wesentlichen didaktische der Museen und das mehr bürgerliche, zugleich individuellen Neigungen den größten Spielraum lassende der Privatsammler. Die Vertiefung und die damit wachsende Verbreitung des historischen Sinnes im XIX. Jahrhundert war eine weitere Vorbedingung.

Die Zahl der nach ihrem Umfang und ihrem inneren Wert bedeutsamen Sammlungen, die im XIX. Jahrhundert entstanden sind, ist eine sehr beträchtliche, die Zahl derjenigen, die bloß für eine Persönlichkeit, die ihres Besitzers, von Wert geworden sind, ist Legion. Die Bestände der Auktionskataloge in größeren Museumsbibliotheken wissen davon ein Lied zu singen. Das Kennzeichen der Privatsammlungen ist ihre Vergänglichkeit. Ihr meist hoher Wert befördert wieder ihr Auseinander-



Abb. 1. Portalumrahmung und Tür aus dem Schloß Lustal bei Laase in Krain. Höhe 2,30, Breite 2,50 Meter

fallen, und neues Leben blüht aus den Ruinen. Einer immerwährenden Siebung ist dieser Prozeß zu vergleichen, bis alle wichtigeren Kunstdenkmäler in öffentlichem Besitz festgelegt sind. Ihre Vergänglichkeit ist der Nachteil der privaten gegenüber den öffentlichen Sammlungen, die rein persönliche Note gegenüber den notgedrungenerweise von verschiedenen Personen in verschiedenen Generationen nach bleibenden Grundsätzen zusammengetragenen Museen und die intimere Stimmung ihr Vorteil, ebenso wie der Umstand, daß die Sammler viel leichter als das darin oft in eherne Fesseln geschlagene öffentliche Institut Geringeres gegen gleichartiges Besseres tauschen, Fälschungen und dergleichen leichter ausmerzen und so — natürlich trifft dies nur bei den „Spitzen" zu — ein reineres und feineres Bild geben können.

Immer aber in ganz anderem Grad und nicht nur wegen des näheren Eigentumsverhältnisses spielt die Person des Sammlers, des Besitzers, die

Hauptrolle und ist untrennbar verknüpft nicht nur mit der Geschichte und Entwicklung der ganzen Sammlung, sondern mit jedem einzelnen Gegenstand derselben. So ist es kein Wunder, daß nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch in der Kunstwissenschaft die Provenienz aus einer berühmten Sammlung, ich will nur ein paar naheliegende Beispiele nennen, wie Böhm und Gsell, Minutoli und Milani, Soltikoff und Debruge-Duménil, Bernal und Hamilton, zu einem Ruhmestitel, zu einer Art Pedigree in Sammlerkreisen geführt haben. Der Titel, zu einer solchen Sammlung gehört zu haben oder zu gehören, ist förmlich zu einer Art Rangerhöhung geworden.

Wenn heute ein Fachmann nur die Sammlungen des europäischen Kontinents auf ihren Rang zusammenstellen wollte, würde er die Sammlung Figdor in Wien in die allererste Reihe stellen, auch wenn er sie nicht einmal persönlich gesehen hätte. Ihr Ruf ist — insbesondere auch in wissenschaftlichen Kreisen — ein wahrhaft internationaler. Daß und wie sie diesen Ruhm, unter den heute bestehenden Sammlungen wohl nicht als die reichste nach modern amerikanischen Begriffen, aber als die feinste dazustehen, verdient hat, im allgemeinen zu schildern, ist hier ebensowenig meine Aufgabe, als es der wahrhaft vornehmen Bescheidenheit ihres Begründers entsprechen würde.

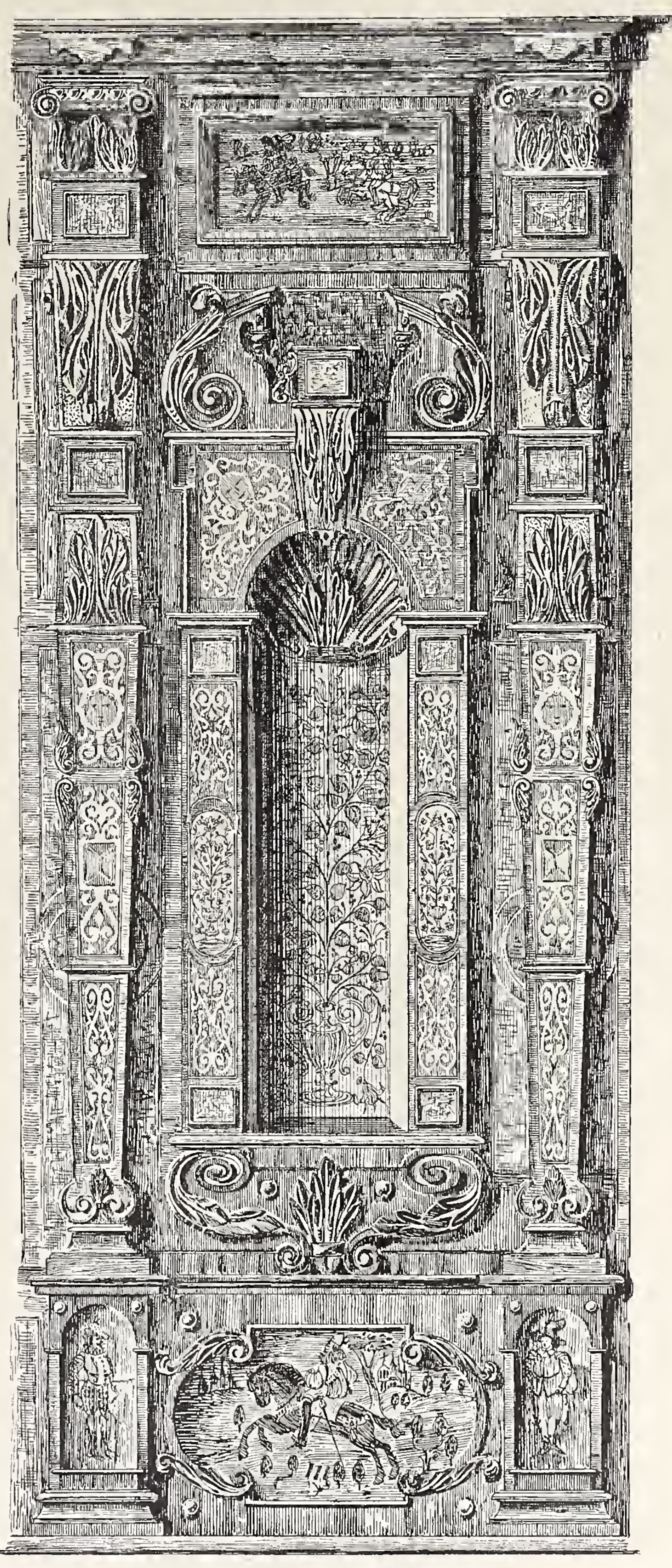


Abb. 2. Detail von Abbildung 1

Das aber kann ich am Eingang der folgenden Skizze über eine wichtige Abteilung der Sammlung nicht verschweigen, daß Dr. Albert Figdor eben

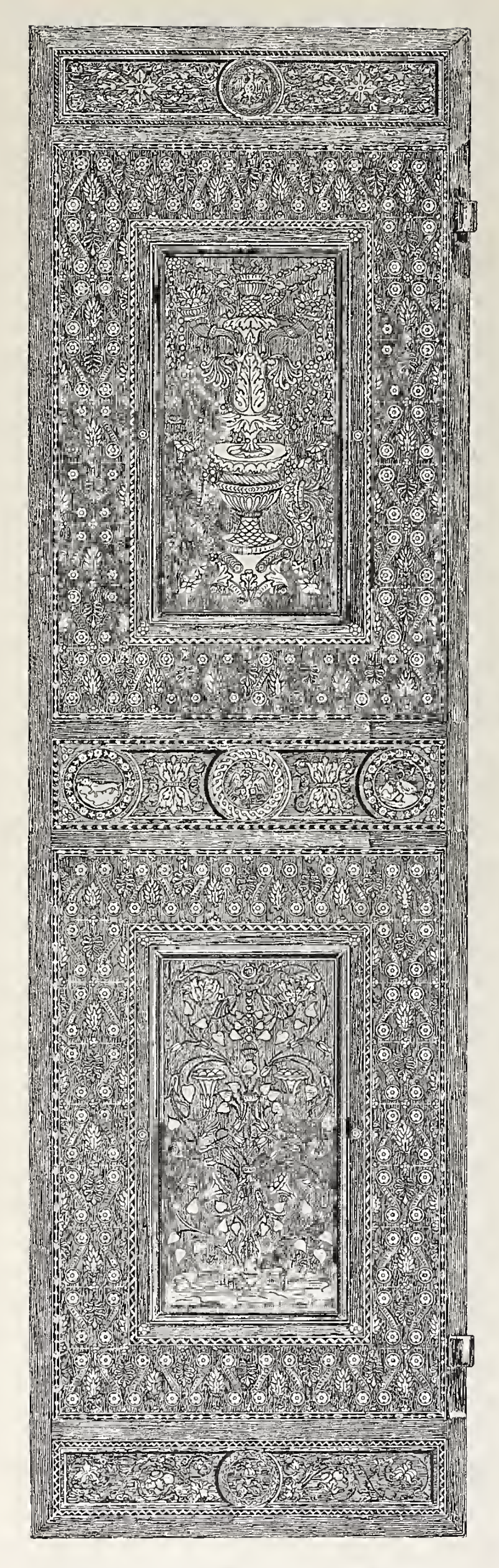


Abb. 3. Flügel einer Tür aus dem herzogl. Palast zu Gubbio. H. 2,12, Br. 0,63 Meter

zu jenen begnadeten Sammlern gehört, bei denen äußere Verhältnisse, eiserne Geduld mit Zähigkeit in der Betreibung seiner Ziele, ein feingebildeter Geschmack mit dem notwendigsten Requisit zusammentreffen, der wohl angebornen Kennerschaft, die unter Tausenden von Objekten gerade eben die am meisten charakteristischen, eigenartigen sofort zu erkennen und sich zu sichern weiß.

Wer Gelegenheit hatte, länger und eingehender die einzigartige Sammlung zu studieren, kann es bedauern, daß ein so reichhaltiges Material, das den Inhalt manches kleineren Kunstgewerbemuseums nicht nur sachlich, sondern auch an Zahl übertrifft, in einen so engen Rahmen gepreßt ist, daß sich dem oberflächlichen Beschauer kein richtiges Bild von dem unendlichen Reichtum enthüllt. Die Prachträume — an sich eine stattliche Reihe — sind heute kaum anders als mit dem trivialen Ausdruck „gestopft voll" zu bezeichnen. Und doch ist das alles so mit dem Besitzer verwachsen, daß man es sich kaum anders denken kann. Die räumliche Beschränkung hat Dr. Figdor offensichtlich auch dazu geführt, sich vorzüglich den Kleinkünsten zu widmen, mit einer Ausnahme. Das sind die Möbel. Wie bei anderen Sammlern ist die ursprüngliche Absicht wohl die gewesen, die Liebe zur alten Kunst durch eine Mobiliareinrichtung von schönen, echten Stücken zu dokumentieren, die übrige Sammlung und das Leben darin mit einem stimmungsvollen Rahmen zu umgeben. Aber mit der Sammlung wuchsen auch die Ziele und so steht heute auf engem Raume eine der wichtigsten Zusammenstellungen alter Möbel vor uns, die überhaupt existieren, eine Auswahl so überaus charakteristischer, seltener Stücke, die man im Jargon als erstklassig zu bezeichnen pflegt, daß für jede Arbeit über die Geschichte der Möbel der Besitz Dr. Figdors eine der wichtigsten und der unumgänglich zu befragenden Quellen bietet. Und dabei trägt die Möbelsammlung Figdors doch

eine ganz andere, wiederum persönliche Note als alle Möbelsammlungen in den Museen. Sie beschränkt sich auf gewisse Zeiten und Gebiete, indem sie beispielsweise die Zeit des Spätbarock und des Rokoko nur ganz beiläufig enthält, ebenso wie naturgemäß die Bestimmung der Sammlungsräume als Wohn- und Arbeitsräume der in Gemeinschaft sammelnden Brüder Albert und Carl Figdor, in Bezug auf Quantität der einzelnen Möbelgattungen nicht ohne Einfluß gewesen ist. Was sie — wie man will zum Nach- und Vorteil — von den öffentlichen und Privatsammlungen unterscheidet, ist das wohl teils gewollte, teils durch die Verhältnisse bedingte Außerachtlassen aller Systematik, alles Akademischen. Die Freude am schönen Stück blickt so zu sagen aus jedem Objekt hervor, aber nicht eine einseitige Richtung auf die formale Gestaltung, sondern damit Hand in Hand gehend, die Betonung der Stellung der Möbel und oft des einzelnen Möbels im gesellschaftlichen Leben der Zeit, neben dem Kunstgeschichtlichen das Hervorheben des Gefühlsmoments. Seine Sammlerziele präzisierend, sagte Dr. Figdor dem Verfasser das charakteristische Wort: „Ich sammle warme Sachen.“ Er dachte dabei nicht nur an die äußere Wärme der Patina, an den das Sammlerherz bestrickenden Edelrost der Jahrhunderte, sondern eben so sehr an die innere Wärme der Suggestion, an den Zusammenhang des einzelnen Objekts mit historischen Gebilden, mit künstlerischen und kulturellen Evolutionen, mit wechselnden Schicksalen und Kämpfen, mit sympathetisch anregenden Vorgängen und Persönlichkeiten, an den Zauberhauch, der nicht nur die schwankenden Gestalten der Faustdichtung, sondern auch die stummen Zeugen der Freuden und Leiden hingegangener Generationen umwittert.

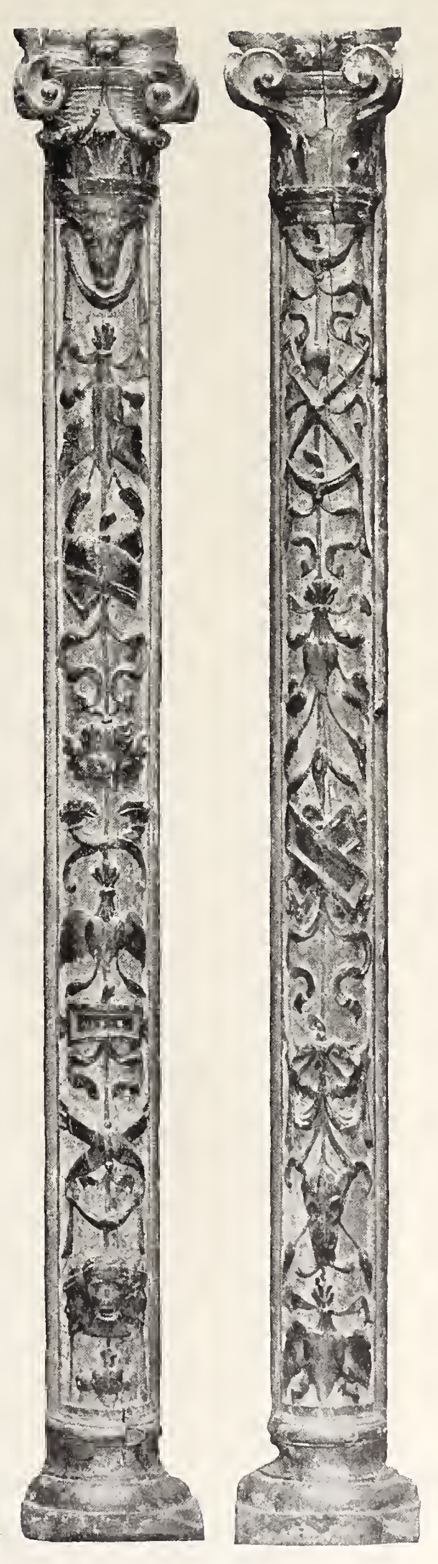


Abb. 4 und 5.
Geschnitzte und bemalte Halbsäulen; spanisch. Höhe 1,55 Meter

Damit aber ist die Besonderheit der Figdorschen Sammlung nicht erschöpft. Innerhalb dieser eben erwähnten Gesichtspunkte ist weiter ein besonderer Wert darauf gelegt, in dem betreffenden Beispiel einer Spielart nach Form und Erhaltung möglichst hochstehende Exemplare zu bieten. Die konsequente Durchführung dieses Prinzips macht recht eigentlich die



Abb. 6. Elsässische Truhe, mittelalterlich. Höhe 0,55, Breite 0,97. Tiefe 0,42 Meter

Erstklassigkeit der Sammlung aus. Was in so vielen öffentlichen und privaten Sammlungen heute als nicht wieder gut zu machender Nachteil den Kenner betrübt, die Wiederherstellung, die immer mehr oder minder willkürlich ausfällt, von der unschuldigen Ergänzung verlorener oder beschädigter Teile bis zur völligen Verwischung des ursprünglichen Bildes, das ist, wie kaum wieder, bis auf verschwindende Ausnahmen vermieden. Die wohltätige Folge solcher Anschauungen ist weiter, daß kaum eine Sammlung so rein von Fälschungen dastehen dürfte als die Figdorsche. Wer auf dem Gebiet der Forschung genauer mit alten Möbeln zu tun gehabt hat, wird begreifen, was dies letztere heißen will. Gerade beim Privatsammler gehört zum ersten, Enthaltsamkeit in der Restauration, eine außerordentliche Selbstbeherrschung, zum zweiten, lauter echte Stücke zu erhalten, neben Umsicht und Kennerschaft heutzutage, wo die Fälscherkünste eine dem Laien ungeahnte Höhe erreicht haben, ein angeborner Instinkt der Unterscheidung von Echt und Falsch.

Überblickt man den Bestand der Figdorschen Sammlung im allgemeinen, so bemerkt man, daß dieselbe zeitlich vom späten Mittelalter bis zu den letzten Ausläufern der Renaissance reicht. Das Schwergewicht bilden dabei die Möbel der eigentlichen Renaissance. Topographisch betrachtet treten Oberdeutschland, vor allem auch die Alpenländer und Italien am reichsten auf, in dritter Linie Frankreich, während die Niederlande, Niederdeutschland, Skandinavien, Spanien, Portugal und England mit wenigen, freilich auch wieder ausgezeichneten Probestücken vertreten sind.

An der Hand einer einzelnen Sammlung, und wäre sie noch so umfangreich, ein Bild der gesamten historischen Entwicklung der Holzmöbel geben zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. In diesen Blättern kann es sich nur darum handeln, einen Überblick über die bedeutenderen Bestände an Möbeln der Sammlung zu geben, und durch die aus der allgemeinen Übersicht über die Möbelsammlung sich ergebenden Gründe mag die Anordnung der folgenden Darstellung ihre Erklärung finden. Die Einordnung der wichtigeren Möbel in geographische und zeitliche Gruppen hätte sicher im einzelnen Falle abwechslungsreichere Bilder geliefert, aber die Rücksicht auf das

ganze Material ließ einer Anordnung nach Möbelgruppen trotz der dadurch entstehenden Monotonie und Trockenheit von Bild und Wort den Vorzug geben.

Bei dem Überblick über die Holzmöbel der Sammlung, der im folgenden gegeben wird, kann es sich aber ebensowenig, wie um eine Geschichte der Holzmöbel in nuce, um einen vollständigen räsonierenden Katalog handeln, der ein großes Werk an sich bilden müßte. Nur die relativ wichtigeren Stücke können Erwähnung finden und nur denjenigen mag ein näheres Eingehen gewidmet sein, die dem Leser auch im Bild vorgeführt werden sollen. Die Ökonomie einer Zeitschrift legte im vorhinein manche Beschränkung auf. Die Wahl unter so viel Wertvollem war gewissermaßen auch eine Qual. Dem subjektiven Urteil des Verfassers ist vielleicht manch Stück entgangen, das ebenso oder noch würdiger der Wiedergabe gewesen wäre.

Der Besprechung der eigentlichen Möbel möge die Erwähnung einiger Architekturteile vorangehen, die streng genommen nicht zu den Möbeln gehören. Aber an Zahl gering, wie es Natur und Raumbeschränkung der Kollektion mit sich brachte, stellen sie so ausgezeichnete Beispiele der Kunst in Holz dar, daß ein Übergehen in diesem Zusammenhang eine kaum verzeihliche Unterlassungssünde wäre.

Drei Länder sind mit diesen Architekturteilen vertreten: Tirol, Italien und Spanien. Aus Tirol zunächst eine derbe kräftige Arbeit des späten XV. Jahrhunderts, eine massive Tür aus Schloß Taufers mit schwerem Eisenschloß und Sicherungskette. Die Bohlen der Tür sind durch aufgelegtes Rahmenwerk verstärkt, das oben und unten einen breiteren Fries bildet. Die oberen Rahmenflächen sind mit ausgegründetem Ornament bedeckt; der obere, breite Fries enthält zwischen Laubwerk eine Hirsch-

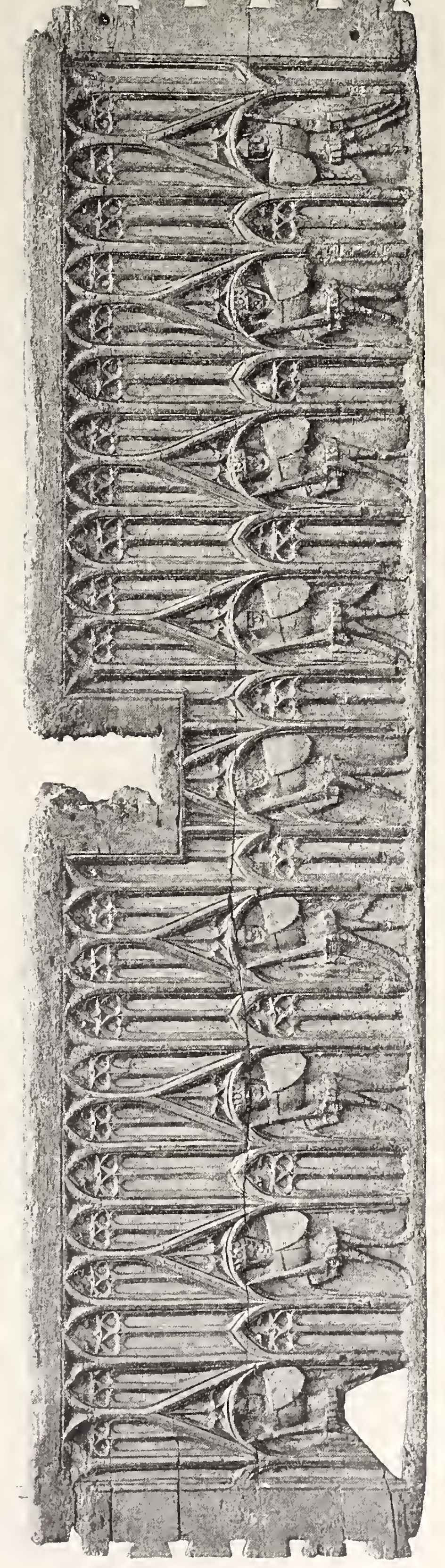


Abb. 7. Französisches Truhenvorderbrett, XIV. Jahrhundert. Höhe 0,48, Breite 2 Meter

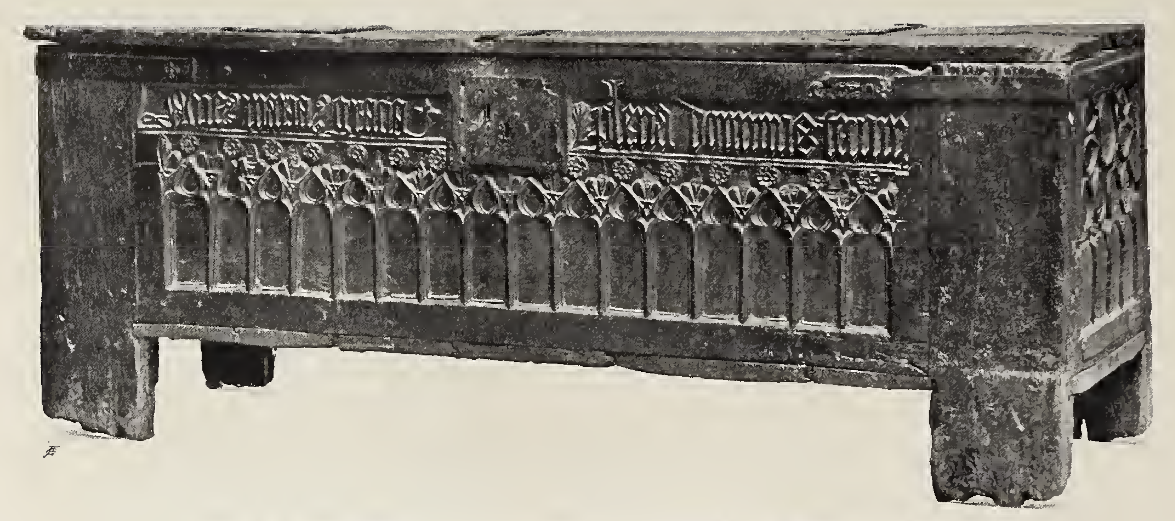


Abb. 8. Flandrische Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,66, Breite 1,78 Meter

jagd, die zwei schmäleren Querhölzer in Minuskeln eine auf die Jungfrau Maria bezügliche lateinische Inschrift. Die Türe bietet, abgesehen von dem robusten Charakter des Entwurfs und der Sicherheit der Ausführung, ein gewisses lokales Interesse. Dr. Figdor fand sie als einzige noch aus ihrer Entstehungszeit erhaltene in der verfallenen Burg, einem der schönsten Edelsitze von Tirol, dem der vaterländische Poet Hermann von Gilm die stimmungsvollen Strophen gewidmet:

„Du altes Schloß, du scheinst wohl nur zu schweigen,
Neugierig reckt die Föhre sich empor,
Die Eulen horchen, die verschwiegnen Zeugen —
Oh sag auch mir ein Märchen in das Ohr!

Du steingewordner Traum! Viel Tränen mochten
Auf deinem grasbewachsnen Boden hier
Gefallen sein; — wie deine Männer fochten,
Wie deine Frauen liebten, sage mir!“

Das zweite etwa 120 Jahre später entstandene Werk ist eine vornehme und reiche Portalumrahmung mit Tür, die Jörg Andreas Katzianer von Katzenstein, wie sein und seiner Gemahlin, einer gebornen Gräfin Thurn, in der Portalbekrönung angebrachte Wappen erweisen, sich hat fertigen lassen. Das umfangreiche Werk stammt aus dem Schloß Lustal bei Laase in Krain. Die Intarsiaarbeit, mit der das Werk in allen seinen Teilen geschmückt ist, zeigt figurenreiche Darstellungen aus dem gesellschaftlichen Leben, insbesondere Reiterszenen, wohl nach Auftrag des Bestellers, der von den Chroniken als großer Reitersmann und Condottiere geschildert wird. Man kann keinen besseren Beweis sich wünschen, als den Aufbau dieses Werkes, auf dessen weitere Beschreibung wir angesichts der Abbildungen (Abb. 1 und 2)

verzichten können, wie in Deutschlands Renaissance der Schreiner über den Architekten dominierte. Trotz allen Reichtums im Gegensatz zu den romanischen Völkern liegt über dieser Holzarchitektur ein leichter Hauch des Philiströsen, mit dem freilich die darüber ausgegossene Gemütlichkeit und Lustigkeit wieder versöhnt. Detail und Ausführung müssen jedes Kenners Entzücken erregen. Auf dem Eichenholzkern ist hier ein buntes Bild von schlechthin meisterhaften Kabinettstücken des Fournierens und Intarsierens geliefert. Zeichnung und Färbung arbeiten an einem ungemein reizvollen Bild der einzelnen Teile zusammen. Besonders die ornamentalen Stücke sind ungemein frisch entworfen.



Abb. 9. Südtiroler Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,63, Breite 1,18 Meter

Von der biederen deutschen Kunst um 1600 müssen wir nun den Sprung zurück zu einer der glänzendsten und vornehmsten Leistungen des italienischen Quattrocento, soweit dasselbe in Holz geschaffen, wagen. Wir kommen zu einer prächtigen, zweiflügeligen Tür aus der ehemaligen Residenz des Federigo da Montefeltre zu Gubbio — zwei ähnliche Flügel befinden sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Die wundervollen Intarsien aus lichtem Holz, welche symmetrisch angeordnet die Schauseite der beiden ungemein solid und massig wie für die Ewigkeit gearbeiteten Türflügel schmücken, finden in der prachtvollen Zeichnung auch auf italienischem Boden kaum ihresgleichen. Die Abbildung 3 kann wohl von der Eleganz des Entwurfs, nicht aber von der feinen Abstimmung der Hölzer einen Begriff geben. Die überquellende Zierfreude des Quattrocento geht hier mit dem monumental vornehmen Sinn der Hochrenaissance einen herrlichen Bund ein. Die Flügel sind im wesentlichen trefflich erhalten und nur wenig restauriert. Die Medaillons der Querstreifen, welche jeden Flügel in zwei Dekorationsfelder teilen, tragen Wappen mit Devisen des fürstlichen Besitzers. Die einfacher behandelten Rückseiten sind in je vier quadratische Felder geteilt, deren Rahmen ebenfalls Intarsienschmuck tragen. Die unteren drei sind mit einer geschnitztzten Rosette versehen, die oberen tragen in moderner, durch frühere Besitzer veranlaßter Ergänzung, geschnitzt, den gekrönten Adler als Wappentier.

Das vierte Beispiel ornamentaler Holzarchitektur besteht aus vier dekorativen, aus Spanien stammenden und in die erste Hälfte des XVI. Jahr-

hunderts zu setzenden geschnitzten Halbsäulen. Die beiden davon abgebildeten Stücke (Abb. 4 und 5) zeigen die delikate feine Zeichnung des Reliefschmucks der Säulenschäfte, der seine Abstammung von italienischen Vorbildern um 1500 etwa im Stile Benedetto da Rovezzanos nicht verleugnen kann; der wirksamen farbigen Fassung, in der die spanischen Holzbildhauer ja anerkannte Meister waren, kann unsere Reproduktion nicht gerecht werden. Der Grund hat ein fein gekörntes Weiß, von dem sich die polychromierten und diskret vergoldeten Reliefschnitzereien prachtvoll abheben.

An die Spitze der Betrachtung der eigentlichen Möbel seien die Kastenmöbel gestellt. Bestimmung des Kastenmöbels jeder Art ist die Aufbewahrung, das Umschließen von Objekten, in unserem konkreten Fall von Geräten und Hausrat. Wie die Behausung dem Menschen, so dient das Kastenmöbel dem leblosen Ding als Wohnung. Im Gegensatz zur Wohnung des höher kultivierten Menschen ist aber die Bedingung des Kastens die leichte Möglichkeit

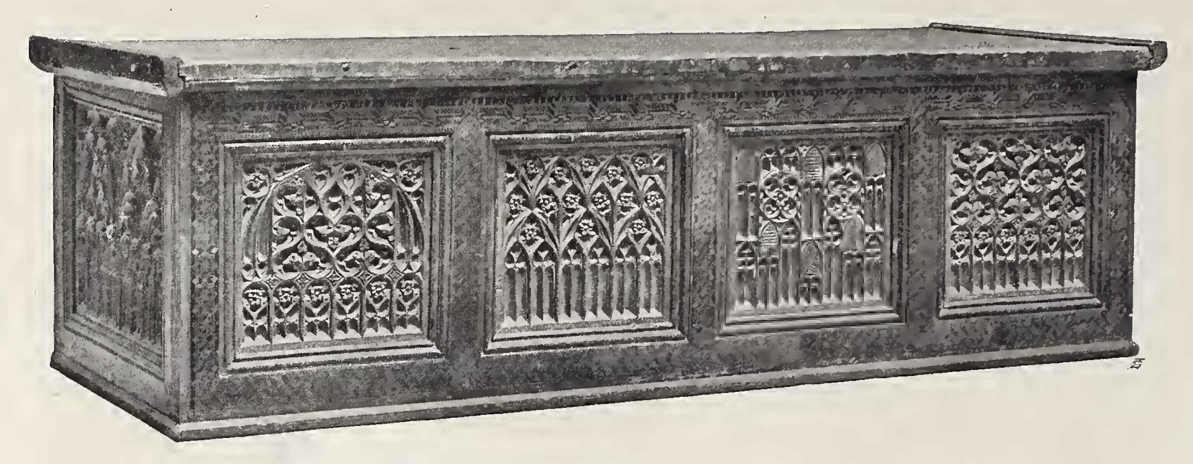


Abb. 10. Truhe aus den Ostalpenländern, um 1500. Höhe 0,56, Breite 1,84, Tiefe 0,65 Meter

seiner Fortbewegung. Der Kasten ist ein Möbel im eigentlichen Sinn (von mobilis = beweglich hergeleitet). Die ursprünglichste Form, schon bevor der Mensch noch zu festem Wohnsitz gelangt, ist die Kiste, der Kasten, die Truhe (eines Stammes mit tragen), der Koffer. Bis an das Ende des Mittelalters ist der Kasten, beziehungsweise die Truhe das herrschende Aufbewahrungsmöbel. Die stabilere Form des Schrankes, die ihm folgt, ist aus der Nische, dem Wandschrank, herzuleiten.

Die älteren Formen der Truhe im frühen und hohen Mittelalter dürfen wir uns als ziemlich primitive Kästen vorstellen; das ästhetische Bedürfnis macht sich bei den Möbeln erst spät bemerkbar. Praktische Anforderungen treten zuerst an die Aufbewahrungskästen heran. Einmal diejenige, durch Erheben der Grundfläche dieselbe widerstandsfähiger zu machen gegen Bodenfeuchtigkeit, tierische Schädlinge und dergleichen, dann ihnen den entsprechenden Schutz gegen unberechtigte Eingriffe durch eine eiserne Armatur zu geben. So entstand der Typ, der, wenn wir so sagen dürfen, diebsicheren Truhe des Mittelalters. Überall verbreitet, hat er verhältnismäßig am längsten

in der rheinisch-westfälischen Gegend sich erhalten. Aus Kirchen, wo diese Truhen meist zur Aufbewahrung der heiligen Geräte und Gefäße dienten, sind manche Beispiele auf unsere Tage gekommen. Auch die Truhenreihe der Figdorschen Sammlung beginnt mit einer solchen Truhe verhältnismäßig geringen Umfangs (Abb. 6). Aus dem Elsaß erworben und aus Eichenholz gefertigt, das für die nordeuropäischen Möbel lange das bevorzugte Material blieb, zeigt das Stück in seinen massigen, aus gespaltenen Brettern hergestellten Wänden eine sehr archaische Form. Für niederdeutsche Herkunft spricht die charakteristische Ausgestaltung der Seitenwände zu Fußstollen

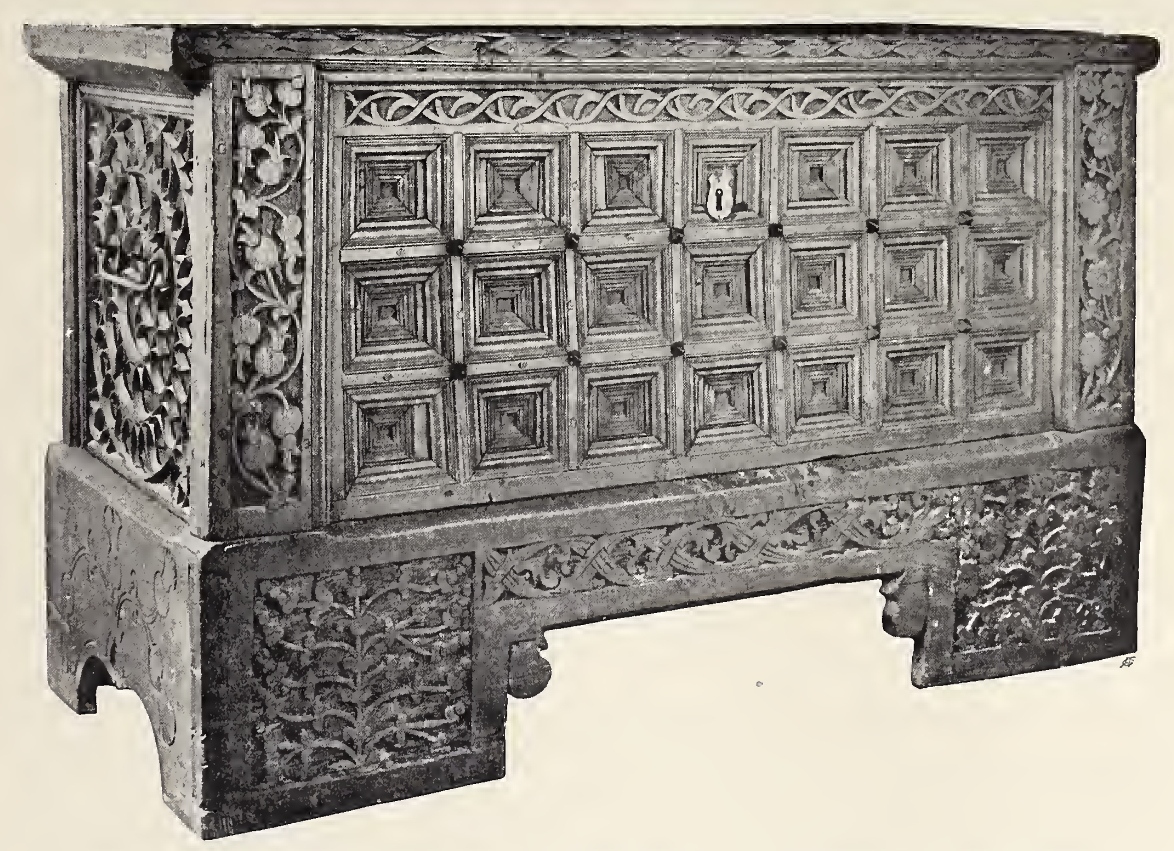


Abb. 11. Truhe aus Brixen, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,94, Breite 1,55, Tiefe 0,64 Meter

und die Art der Fügung der Vorderplatte an die Seitenwände. Die volutenartige Gabelung der Endigungen der Eisenbeschläge, die an diesem Truhentypus sich in stets ähnlicher Anordnung vorfinden, erinnert an romanische Formen. Vielleicht aber ist die kleine Truhe erst im XV. Jahrhundert oder noch später entstanden; derartig primitive Formen haben sich in bäuerlichen Kreisen, aus denen das Stück möglicherweise stammt, oft merkwürdig lange erhalten.

Dieser durch ihre derbe Formgebung und das Material äußerlich verwandt, ein kleines flandrisches Trühlein, das aber eine wesentlich entwickeltere Stufe zeigt: Füll- und Rahmenwerk, noch ohne Gehrung, die Füllungen mit bereits falsch verstandenem gerollten Pergament geziert, daher trotz der altertümlichen Erscheinung schwerlich vor dem XVII. Jahrhundert entstanden.



Abb. 12. Truhe aus Brixen, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 0,59, Breite 1,65, Tiefe 0,73 Meter

Viel älter, weniger bedeutungsvoll für die Möbeltypen als in künstlerischer Beziehung, sind zwei Truhenvorderbretter, beide aus Frankreich stammend. Das Material des einen, Nußbaumholz, wie auch kleine stilistische Besonderheiten, dürften auf südliche Landesteile verweisen. Hier stoßen wir auf das Kunstmöbel; auch die Schreinerarbeit, die sorgfältige Brettverbindung (sogenannte Schwalbenschwänze) an den Seiten, weisen auf hochstehende Kultur. Die architektonische Einteilung mit fast ausschließlichem Vorwiegen von Vertikalteilungen, übrigens bei Truhen kein seltenes Vorkommen, die neun Paladine, davon vier als Ritter, fünf als Fürsten gezeichnet (die hervorragendsten Helden?) weisen durch ihre kostümliche Eigenart auf das Ende des XIV. Jahrhunderts (Abb. 7). Etwas minder wertvoll als dieses nach jeder Richtung hervorragende Stück ist das zweite, aus Eichenholz. Dem eigentlichen Vorderbrett sind hier zwei Seitenteile vorgeplattet, die sich ursprünglich nach unten als Stollen verlängerten. Die dadurch erzielte Dreiteilung ist auch für die Verzierung beibehalten. Links und rechts, Frau und Mann, beide mit Hängeärmeln, der Mann mit Gugel. In der Mitte in einer durch pilz-

artige Bäume gekennzeichneten Landschaft zwei gewappnete Reiter mit gezogenem Schwert sich entgegenreitend. Unbeschadet der direkt auf das Ende des XIV. Jahrhunderts hinweisenden Tracht und Rüstung ist das trotz mancher derben Unbeholfenheit, zum Beispiel in den Pferdekörpern, sehr lebendig erfaßte Werk erst später entstanden.

Demselben Typus im Bau, ebenso nach Material, aber nicht nach der Dekoration verwandt, ist eine andere Truhe. Sie zeigt auch auf der Vorderseite — und in ähnlicher, aber einfacherer Ausführung auf den Seiten — gotische, schmale Arkaden mit Lilien in den äußeren Zwickeln und Rosetten über den Bogenscheiteln. Ein oberer Fries enthält die ausgestochene Inschrift: ave· maria· gracia· plena· dominus· tecum. Nordfrankreich, Flandern, Burgund mag die Heimat der am Niederrhein ebenfalls in ähnlicher Art vorkommenden Truhe, die Mitte des XV. Jahrhunderts etwa ihre Entstehungszeit sein (Abb. 8).

Einen anderen, beweglicheren Aufbau zeigen die gleichzeitigen oberdeutschen, die den Alpenländern bis nach Oberitalien angehörigen Truhen, von denen die Sammlung besonders schöne Exemplare besitzt. Im Norden werden die Seitenwände nach unten verlängert, um die Truhe über den Boden zu erheben, im Süden wird der Truhenkasten meist abnehmbar auf einen eigenen Sockel gestellt. Das Material, vorwiegend Nadelhölzer, wird ausschließlich mit ornamentalen Verzierungen ausgestattet, an Stelle der Schnitzerei in das Truhenbrett tritt die Verwendung aufgeleimter Rahmenbretter, geschnitzter, durchbrochener Füllungen, häufig in verschiedenen Holzarten, die Intarsia in mehrfarbigen Hölzern und endlich das Furnier. Die Figdorsche Sammlung läßt so ziemlich die ganze Entwicklung verfolgen. Das älteste oberdeutsche Beispiel (Abb. 9) zeigt noch das Vorderbrett einheitlich. An den seitlichen

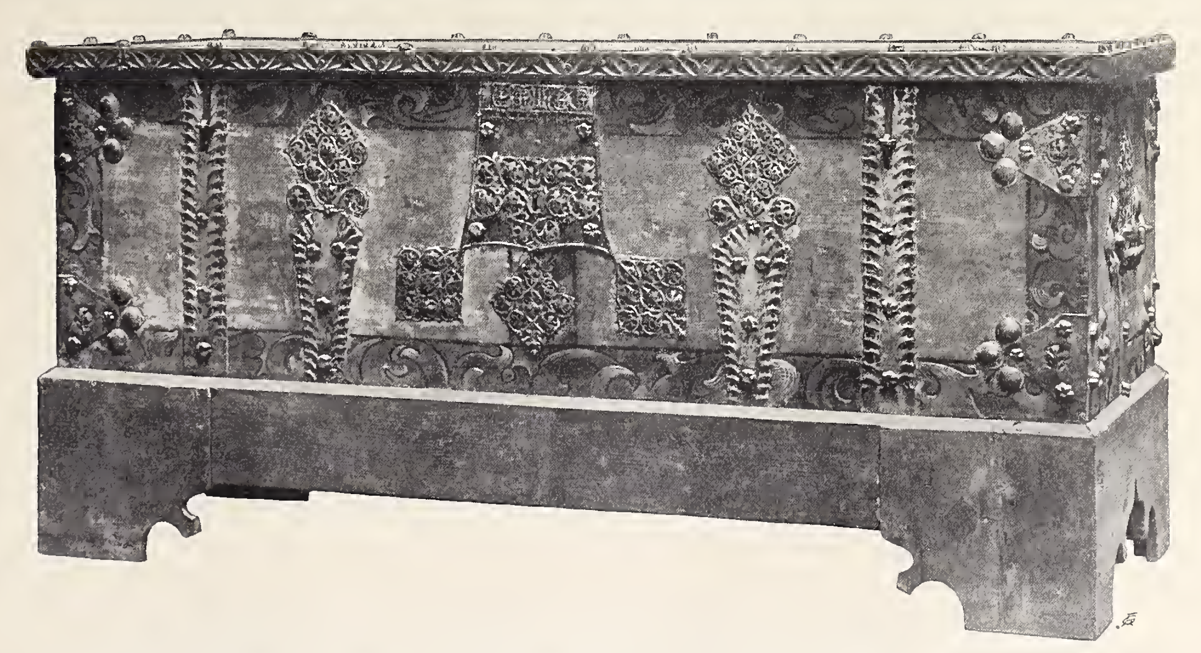


Abb. 13. Böhmische Truhe, XVI. Jahrhundert. Höhe (ohne Fuß) 0,62, Breite 2,1, Tiefe 0,84 Meter

Teilen fensterartige Blendarkaden, mit Betonung der Vertikale, der Mittelteil mit der dem vierblättrig auslaufenden Schloßblech entsprechenden Teilung, wobei zwei Wappenschildchen für Mann und Frau — die Truhen wurden ja hauptsächlich zur Brautausstattung beschafft — Platz gefunden haben. Holz und Holzverbindung (schmale, dicht aufeinander folgende Schwalbenschwänze), die Form des Schloßblechs mit den durchbrochenen, gelappten Blättern, vor allem aber die Deckelform mit den seitlich übergreifenden, vorn kämpferartig gestalteten Brettern lassen auf die Entstehung am Südabhang der Alpen schließen, auch die geringen Maße (1,18×0,63× 0,59 Meter), die der italienischen Sitte mehr entsprechen als insbesondere der späteren

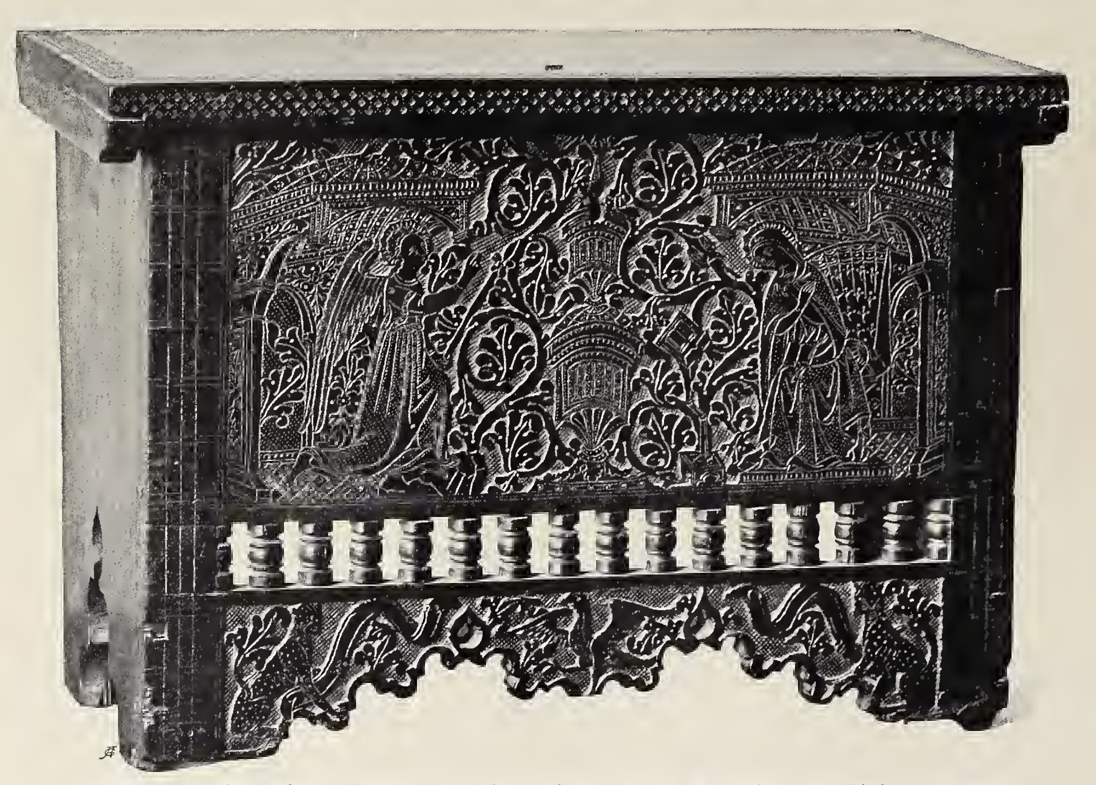


Abb. 14. Oberitalienische Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,38, Breite 0,55, Tiefe 0,27 Meter

deutsch-tirolischen, welche mächtige Kästen vorzieht. Diese wie die Mehrzahl der italienischen und oberdeutschen Truhen zeigt im Innern, das ja im ganzen unteilbar war, ein interessantes Gefachwerk. An der hinteren Längswand drei Schubfächer, links und rechts Senkfächer mit verschiedenartigem Verschluß.

Die Weiterentwicklung des oberdeutschen Typus zeigt eine des Untersatzes entbehrende Truhe aus den Ostalpenländern, die an den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu setzen sein dürfte. Die Maßwerkfüllungen, trotz Beibehaltung der vorwiegend vertikalen Richtung schon etwas wild, Rosetten und Blattwerk mit fühlbar realistischer Neigung, die Profilierungen, das auf die Wände aufgesetzte Rahmenwerk bereits auf Gehrung gearbeitet, und die sauberen, reichen Intarsiaeinlagen mit den ersten Spuren perspektivischer Behandlung weisen auf die nahende Renaissance hin (Abb. 10). Diese Art Truhen

dürfen mit den der gleichzeitigen Schränke als der Höhepunkt deutscher Schreinerarbeit vor dem völligen Sieg der Renaissance bezeichnet werden.

Von den zahlreichen weiteren oberdeutschen, meist tirolischen Truhen, die aus dieser und der anschließenden Stilperiode die Figdorsche Sammlung enthält, ist die wiedergegebene aus Brixen stammende besonders charakteristisch. Der Untersatz dieser, wie die meisten ihrer Genossinnen, in Zirbenholz ausgeführten Stücke zeigt das in Tirol besonders beliebte ausgestochene Ornament, eine ebenso einfache als in Verbindung mit kräftiger Polychromierung wirksame Holzdekoration. An den Seiten in der einfacheren, nur leicht konturierenden Art, vorn in dem eigenartigen vegetabilischen Ornament des Landes richtig ausgehobener Grund. Die tiefe Kassettierung mit den sich nach innen verjüngenden Profilen, die derben Nägel an den Kreuzungspunkten der



Abb. 15. Florentinische Koffertruhe der Familie Medici, XV. Jahrhundert. Höhe 0,48, Länge 2,10 Meter

Rahmenleisten geben ein merkwürdig kraftvolles Bild, dem auch die originellen, derb geschnittenen Rosetten an den Seitenteilen entsprechen (Abb. 11).

Derselben Provenienz, aber annähernd ein halbes Jahrhundert später entstanden, ist die in Abbildung 12 wiedergegebene Truhe, bei der das schöne seit dem Ausgang des Mittelalters stets in das Innere gelegte Beschläg, hier farbig behandelt, zur Anschauung kommt. Die allgemeine Richtung der deutschen Schreinerkunst, ihre Fertigkeit in Nachbildung architektonischer Formen, im Aufleimen der erhabenen Teile wie der ganzen Flächen als Furniere, zu zeigen, tritt deutlich an diesem Beispiel zu Tage. Hand in Hand geht eine Farben- und Zierfreudigkeit, die leicht des Guten etwas zu viel tat in dem Bestreben, jeden Quadratzoll mit Schmuck zu versehen und durch Intarsien aus gefärbten Hölzern den Schein der Malerei zu erwecken. Die Einteilung der vorderen Schmuckseite wird meist wie hier durch Pilaster gebildet, zwischen denen Bogenstellungen oder Giebelaufbauten stehen. Die Bogenöffnungen bieten das Hauptfeld für die Intarsienarbeit, sei es, daß diese aus Blumenarrangements oder perspektivischen Architekturen bestehen. An dem vorliegenden Stück ist in den seitlichen Feldern eine in den nördlichen Alpen-

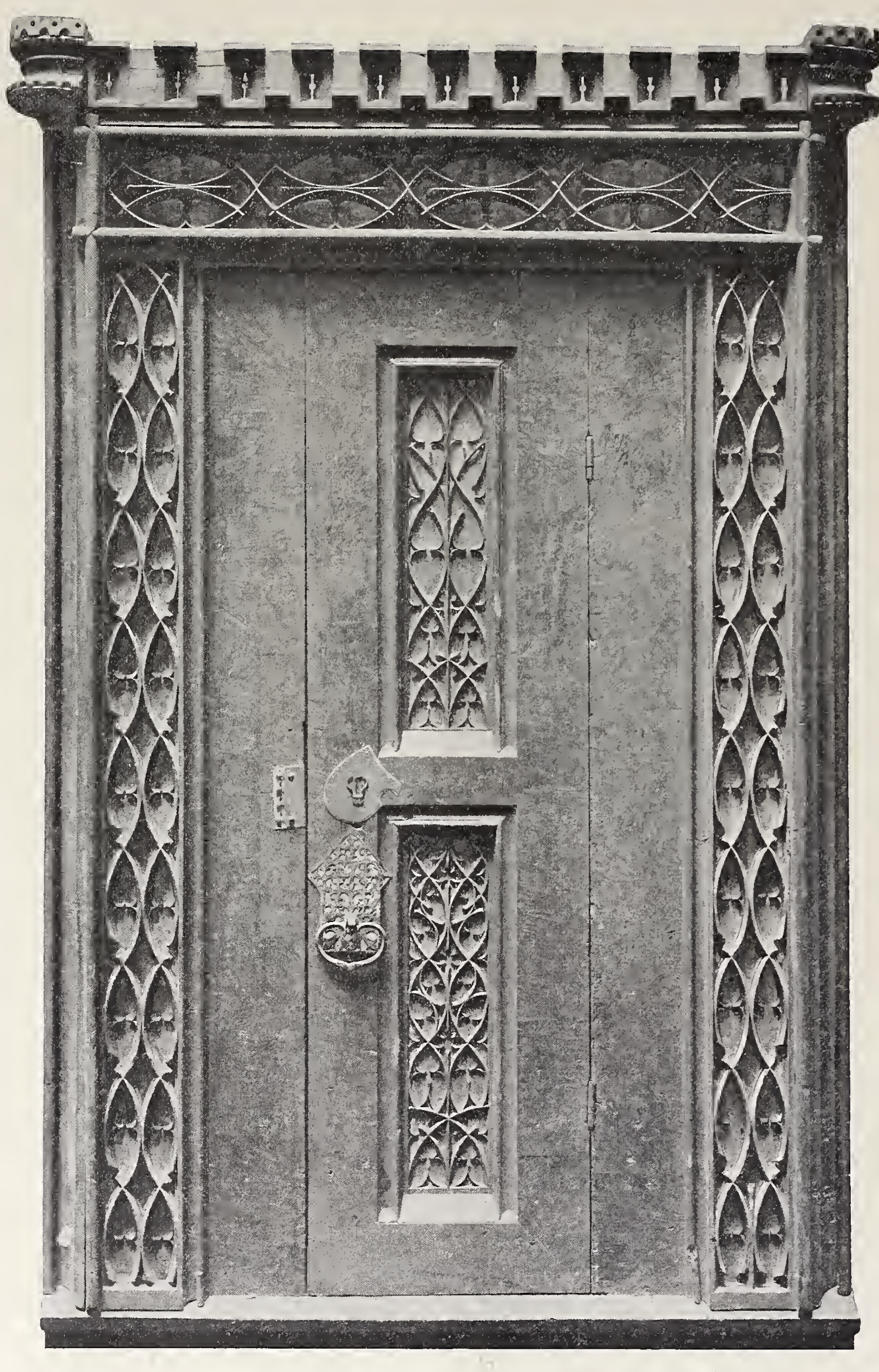


Abb. 16. Wandschrankumrahmung mit Tür aus Schloß Annaberg im Vintschgau, frühes XVI. Jahrhundert. Höhe 1,57, Breite 0,86 Meter

ländern bis zum XVIII. Jahrhundert anfangs in Intarsia, dann in eingebrannten Linien, endlich aufgemalt wiederkehrende Architekturgruppe mit Türmen oder Kuppeln zu sehen, die das Nachlassen von schöpferischer Phantasie auf diesem Gebiet illustriert. Ein gutes Beispiel der Art aus Oberdeutschland, den italienischen Intarsiavorbildern näherstehend, stellt eine Truhenvorderwand aus der früheren Sammlung Gedon dar, das bei verhältnismäßig einfacher Behandlung des schreinerischen Aufbaues eine und dieselbe perspektivische Architekturansicht italienischen Charakters positiv und im Gegensinn

zeigt, eine Anordnung, die beim Aussägen der Furniere sehr beliebt war.

Den Abschluß dieser Reihe mag eine ebenfalls aus Brixen stammende Truhe des XVII. Jahrhunderts bilden. Bei dieser ist auch der Untersatz mit der in der Spätzeit üblich gewordenen Einfügung von Schubladen vorhanden. Die trennenden Pilaster sind mit geschnitzten Karyatiden geschmückt, die Intarsiafüllungen weisen das für das mittlere XVII. Jahrhundert so charakteristische faserige Ornament auf, das man am besten als laubsägemäßig ansprechen dürfte und das den Hang der deutschen Spätrenaissanceornamente zu kalligraphischer Bildung und Verschnörkelung nicht verleugnen kann.

Die Reihe der deutschen Truhen wollen wir mit einem böhmischen, aus Klattau stammenden Stück beschließen, das weniger durch die Behandlung der Truhenform sich auszeichnet als durch sein reiches ebenso kunst- als geschmackvolles Eisenbeschläg und durch seine kräftige, gute Polychromierung (Abb. 13). Das mächtige in der Breite 2,1 Meter messende Möbel zeigt den Aufbau der oberdeutschen Truhe. An dem einfach aus Fichtenholz gezimmerten Kasten ist die Formensprache der Malerei und der Beschläge auch in der Art, wie die Eisenbänder den Holzkasten umfassen, spätmittelalterlich. Die durchaus malerische, etwas ins Barocke spielende Behandlung der Schmiedearbeit weist aber das aus Klattau stammende Stück sicher in das vorgeschrittene XVI. Jahrhundert.

Auch Italien ist unter den Truhen mit einer Reihe von Stücken vertreten. Außer einem Truhenvorderbrett mit dem Relief einer Reiterschlacht, das in vergoldetem Stuck hergestellt ist, und das nach seinem Stil ins Quattrocento gehören würde, und einem in Florenz erworbenen Stück des üblichen Typus, das am unteren Rande, den Ecken und an den Füllungsrahmen hübsch geschnitzte Fruchtgewinde aufweist, dürfen zwei ungewöhnlich schöne, wenn auch äußerlich einfache Stücke nicht übergangen



Abb. 17.
Waschschränkchen aus Schloß Annaberg. Höhe 2,73, Breite 0,75 Meter

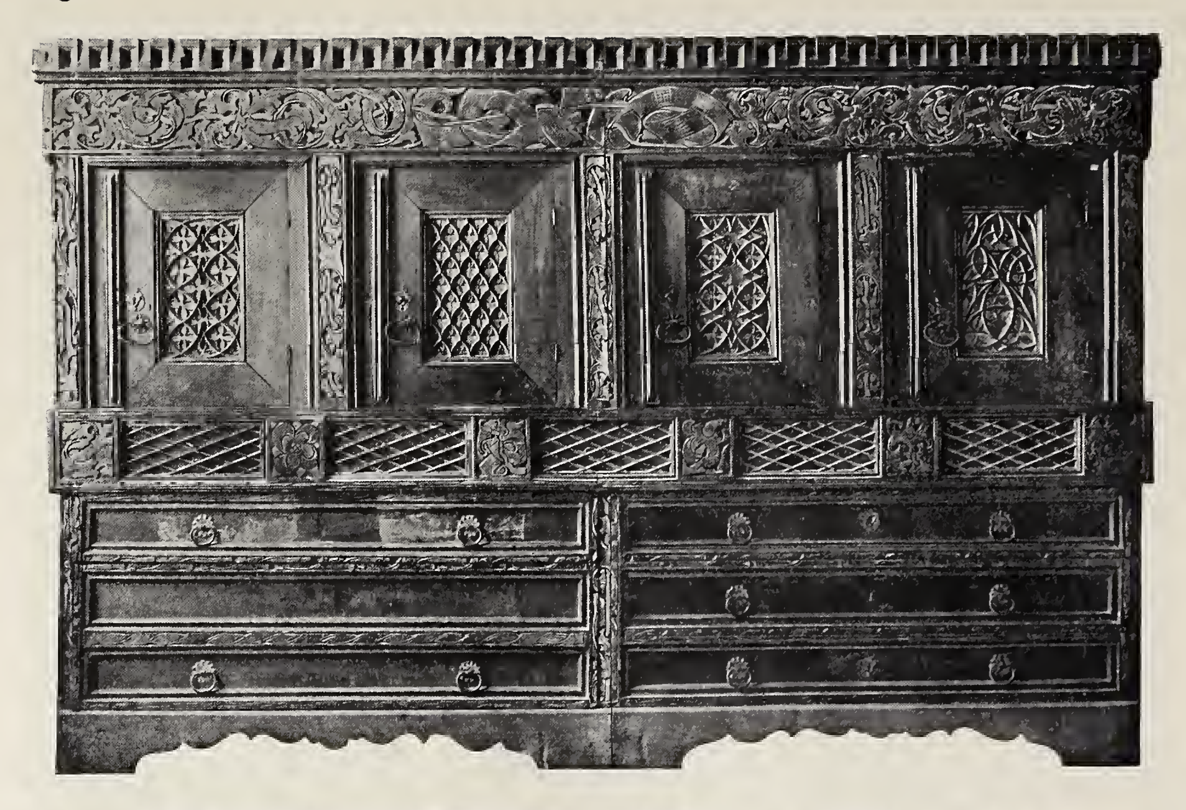


Abb. 18. Sakristeischrank aus Kärntnerisch-Feldkirchen von 1521. Höhe 2,1, Breite 3 Meter

werden; das eine, eine kleine Truhe in der sogenannten Champ levé-Technik, die sich von der deutschen des ausgestochenen Grundes nur durch die eigenartige Punzierung unterscheidet. Die Oberitaliener, die besonders in der terra ferma Veneziens diese Art der Möbeldekoration im XV. Jahrhundert bevorzugten, haben sich gern in figürlichen Darstellungen ergangen, wie hier in der Verkündigung Mariä, wobei der ornamentale Charakter, den dieser doch nur mangelhafte Ersatz von Reliefplastik oder Malerei bildet, von dem die Dekorationsweise ausgeht, glücklich gewahrt bleibt (Abb. 14). Die Form der Truhe ist insofern etwas ungewöhnlich, als die nach nordischer Art zu seitlichen Stollen ausgebildeten Schmalwände durch ein ausgesägtes, ebenfalls in geschickter Anordnung in „champ levé" dekoriertes Vorderbrett verbunden sind. Der Zwischenraum ist durch kurze gedrechselte Stäbe, vielleicht eine Reminiszenz romanischer Möbelbehandlung, ausgefüllt.

Das andere durch seine historische Bedeutung besonders wertvolle Objekt ist nicht eigentlich als Truhe, sondern als Reisekoffer, der hinten auf einem Wagen anzubringen war, aus seiner unzweideutigen Form heraus anzusprechen (Abb. 15). Die Dekoration besteht aus Malerei auf rotem Grunde — das Holz überzieht ein Kreidegrund — in einfachen aber doch den Geschmack des florentinischen Quattrocento auch in Kleinigkeiten beweisender Art. Im vorderen Mittelfeld wie auf den Seitenwänden das mediceische Wappen, sieben rote Kugeln auf gelbem Grund. Seitlich zwei gegeneinander laufende Schrägstreifen mit roten Ranken auf weißem Grund. Oberhalb und

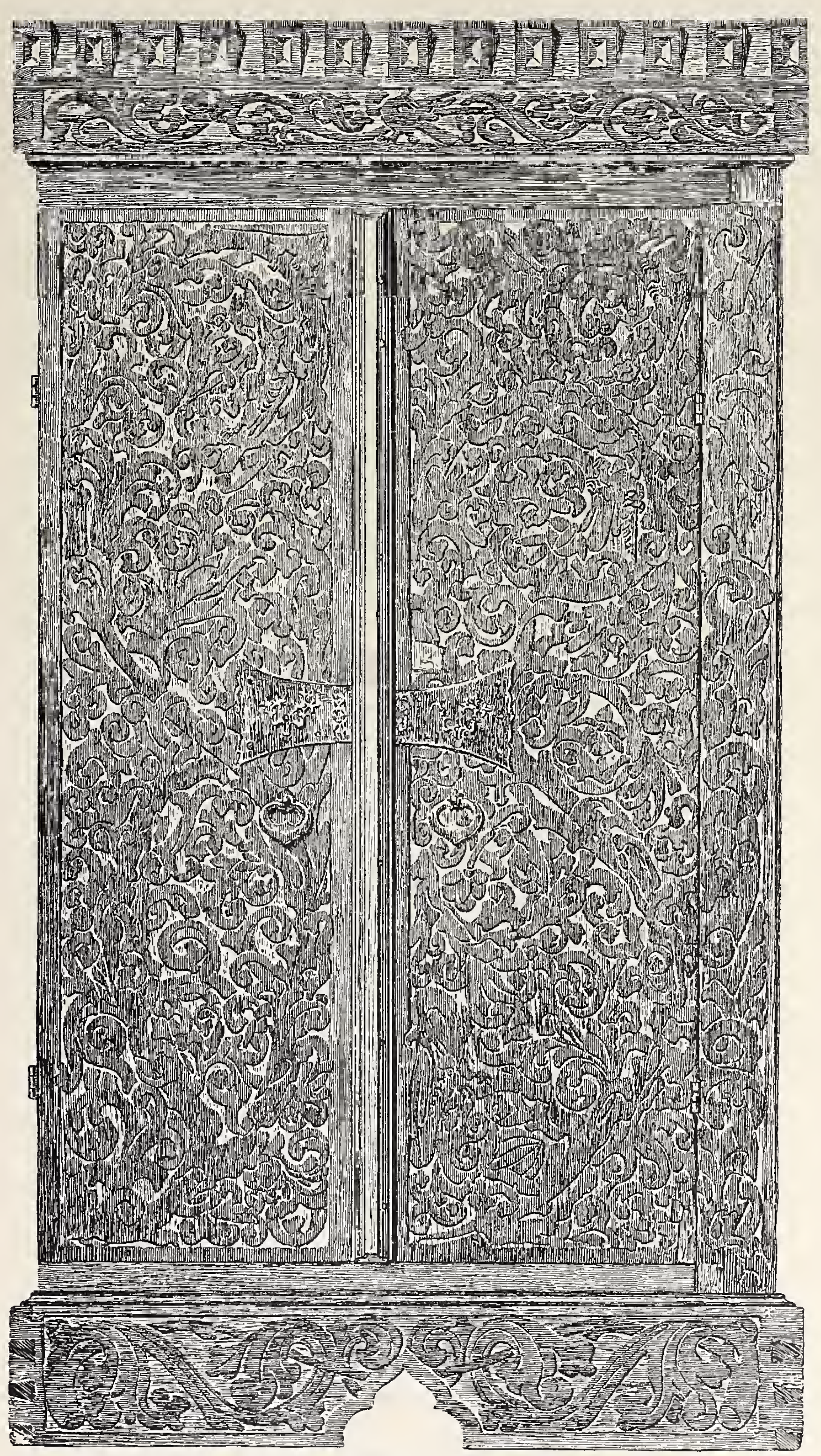


Abb. 19. Schrank aus der Bodenseegegend, 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Höhe 1,78, Breite 0,94 Meter

unterhalb der Streifen der Diamantring mit Bandrolle, auf der die Devise „Semper" geschrieben steht. Piero di Cosimo de' Medici, der Sohn Cosimo des Älteren und Vater des Lorenzo Magnifico, führte zuerst diese Devise, die allerdings späterhin auch von anderen Mitgliedern dieser Familie gebraucht wurde. Die Form des Wappens indes gibt die Gewißheit, daß der Koffer aus dem XV. Jahrhundert und höchst wahrscheinlich eben von Piero de' Medici selbst gebraucht worden ist.

Wenden wir uns nun den Schränken zu. Im Mittelalter hat, wie oben schon kurz angedeutet, der Schrank geringere Bedeutung als die Truhe. Er ist, wenigstens im Profangebrauch, zunächst wohl nur als eingebautes Möbel (ein an sich unsinniger, aber kaum zu umgehender Ausdruck), als Wandschrank vorgekommen. Die wenigen bekannten Exemplare des hohen Mittelalters scheinen eine übrigens leicht erklärliche und auch an anderen

Kästen, zum Beispiel an Kassetten und Reliquarien wiederkehrende Anlehnung an die Hausform gemeinsam zu haben. Sie besitzen nämlich ein Giebeldach. Auch die Sammlung Figdor besitzt einen solchen Schrank oder vielleicht besser gesagt einen Vertreter dieses Typus aus späterer Zeit. Das Material des ganz schlichten Schrankkastens mit niedrigem Giebel ist Zirbenholz. Wie mir bezüglich der ähnlichen Exemplare der Sammlung des Grafen Wilczek auf Kreuzenstein mitgeteilt wurde, ist der Fundort dieser Schränke das Salzburger Gebiet. Das Figdorsche Exemplar hat als Charakteristikon aller echt mittelalterlichen Schränke die schmale einflügelige, etwa die halbe Breite einnehmende Tür. Die Zier der Vorderseite besteht aus vier im Halbkreis



Abb. 20. Sakristeischrank aus der Lindauer Gegend von 1457. Höhe 1,30, Breite 2,12 Meter

oben und unten abgeschlossenen Blendarkaden, wovon die beiden mittleren oben über die seitlichen überhöht sind. Während die Bogenlaibungen nicht profiliert sind, haben die Pilaster an den Ecken Profilierung mit Rundstab und Hohlkehle, die nicht nach Romanisch oder Gotisch, sondern eher nach Renaissance schmeckt. Daher möchte ich den interessanten Schrank für eine späte — XVI. bis XVII. Jahrhundert — Nachbildung, vielleicht aus bäuerlichen Kreisen, eines sehr alten Vorbilds halten. Die Erhaltung des Holzes und die sonderbare Tatsache, daß die mittlere Pilasterleiste über die eisernen Türbänder gelegt ist, bestärkt meine Vermutung.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung gehen die burgundisch-französischen und rheinisch-niederdeutschen Schränke einerseits, die oberdeutschen und die der Alpenländer andererseits ihre getrennten Wege nach Material, Aufbau und Dekoration. Bleiben wir zunächst bei der Tiroler und oberdeutschen Gotik, von denen die Sammlung ausgezeichnete Stücke besitzt.

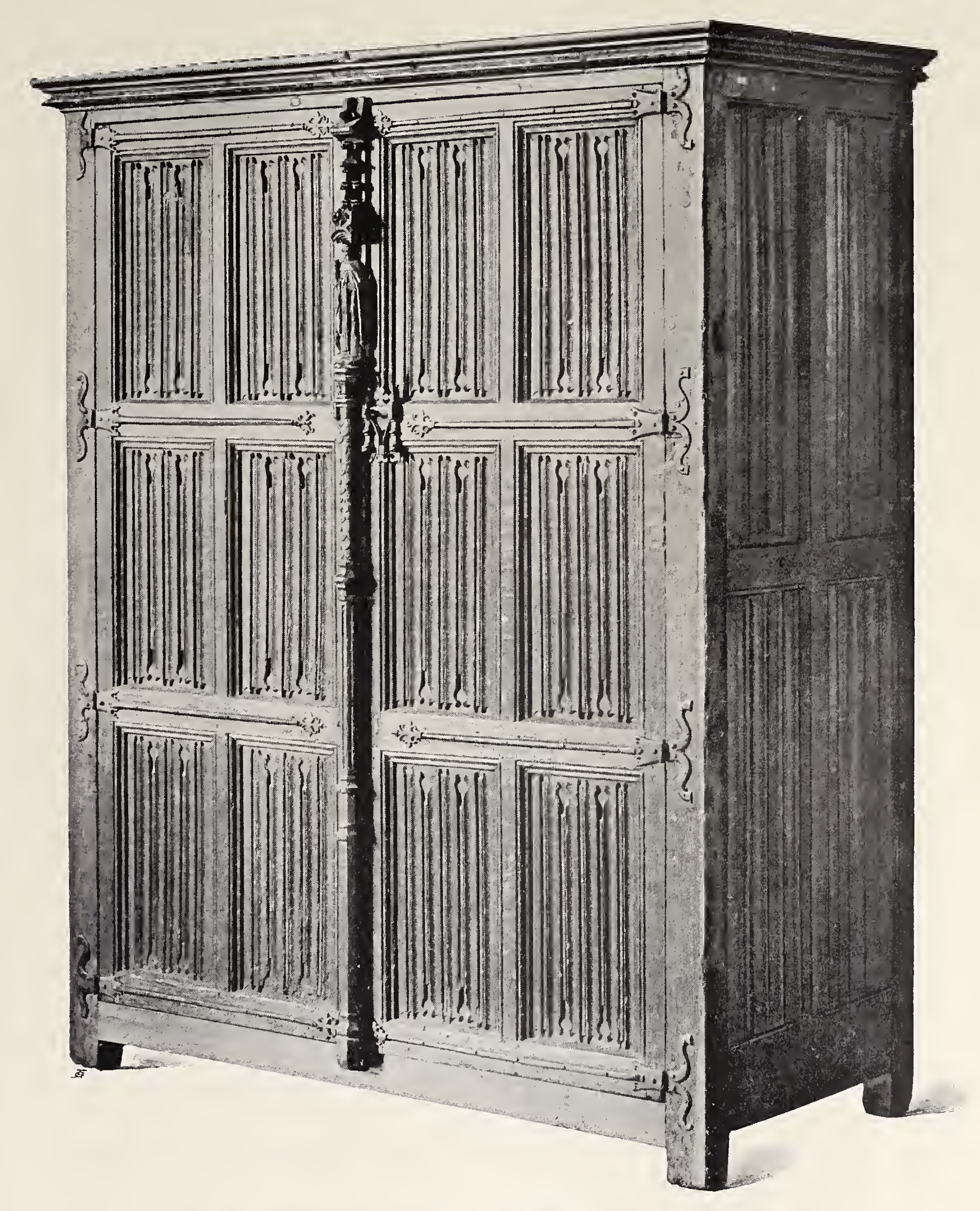


Abb. 21. Flandrischer Schrank, XV. Jahrhundert. Höhe 1,8, Breite 1,4 Meter

Zwei Gesichtspunkte sind bei diesen Schränken zu beachten: daß die Mehrzahl der Schränke mehrgeschossig ist, das heißt, daß wir im Schrank eine Verdoppelung der Truhe zu erblicken haben, allerdings mit veränderter Richtung der Öffnung, dann daß Aufbau und Dekoration ihren Ursprung

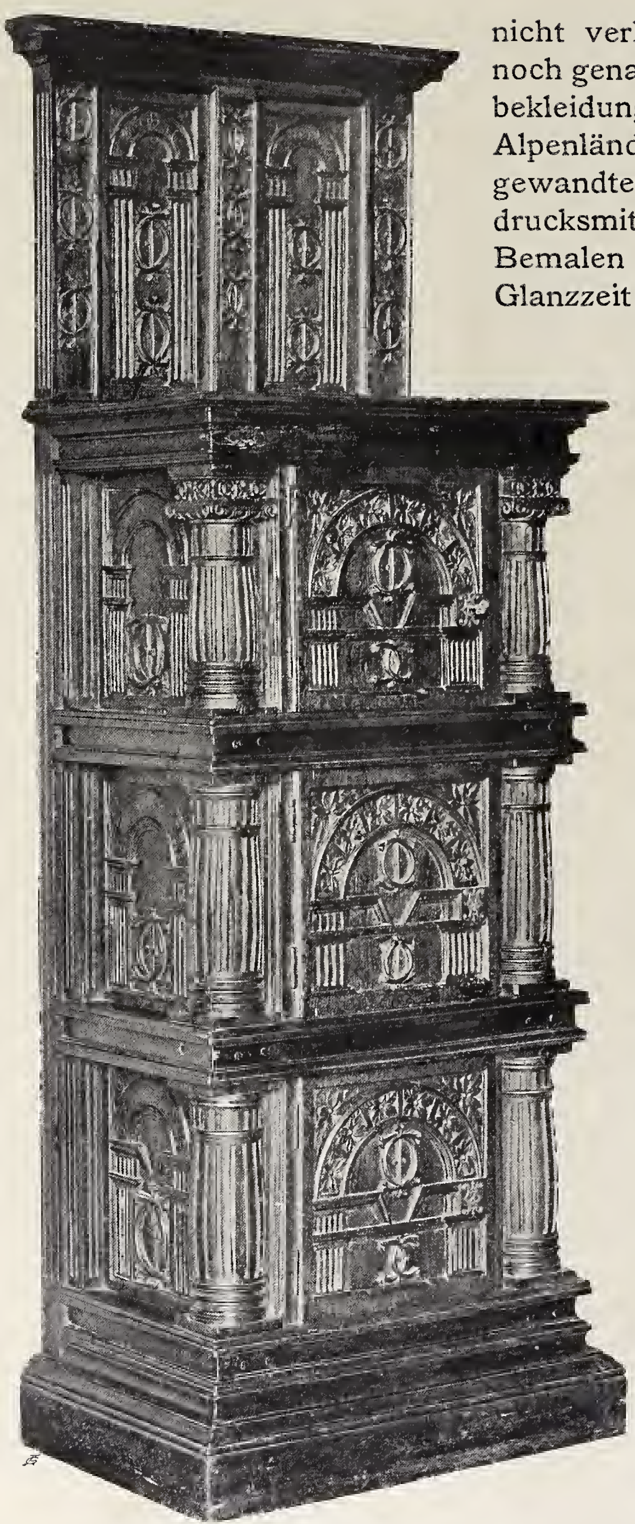


Abb. 22. Kredenzschrank aus der Auvergne, XVI. Jahrhundert. Höhe 2,14, Breite 0,78, Tiefe 0,49 Meter

nicht verleugnen können, die Wand- oder noch genauer gesagt die alpine Art der Wandbekleidung, die Täfelung. Dabei war in den Alpenländern das Holz in der freien und angewandten Kunst das künstlerische Ausdrucksmittel par excellence. Schnitzen und Bemalen war dem Tiroler Schreiner in der Glanzzeit der Tiroler Zimmergotik, den letzten Jahrzehnten des XV. und den ersten des XVI. Jahrhunderts ebenso geläufig als das zweckmäßigste Verwenden verschiedener Holzarten neben- und aufeinander zu erhöhter Wirkung. Italienische Einflüsse der Frührenaissance spielen jedenfalls betreffs der technischen Sicherheit auch mit herein.

Die Sammlung Figdor besitzt eine Gruppe von Möbelstücken gesicherter einheitlicher Provenienz, die der ehemalige Müllerbursche, dann Carlist und mit eminentem Geschmack begabte Sammler Soyter aus dem Schlosse Annaberg im Vintschgau nach Augsburg schaffte, von wo sie nach 40 Jahren durch Dr. Figdor wieder nach Österreich zurückgebracht wurden. Es sind glänzende und auch allbekannte Vertreter der Blüte der Tiroler Zimmergotik und sie zeugen gleich dem schönen Altargemälde und Chorgestühl im Ferdinandeum zu Innsbruck für den hohen Kunstsinn der Herren, die in dem nun in Schutt zerfallenen Schlosse residierten. Schade, daß der schöne, große, doppelgeschossige Schrank mit der üblichen ungarischen Ebereschenfurnitur in den Flächen, wie so viele Genossen im Kampf ums Dasein, die beiden empfindlichsten — weil durchbrochen gearbeiteten — von seinen fünf Gliedern, nämlich Fuß und Bekrönung, verloren hat. Dafür entschädigen drei weitere Stücke, zwei

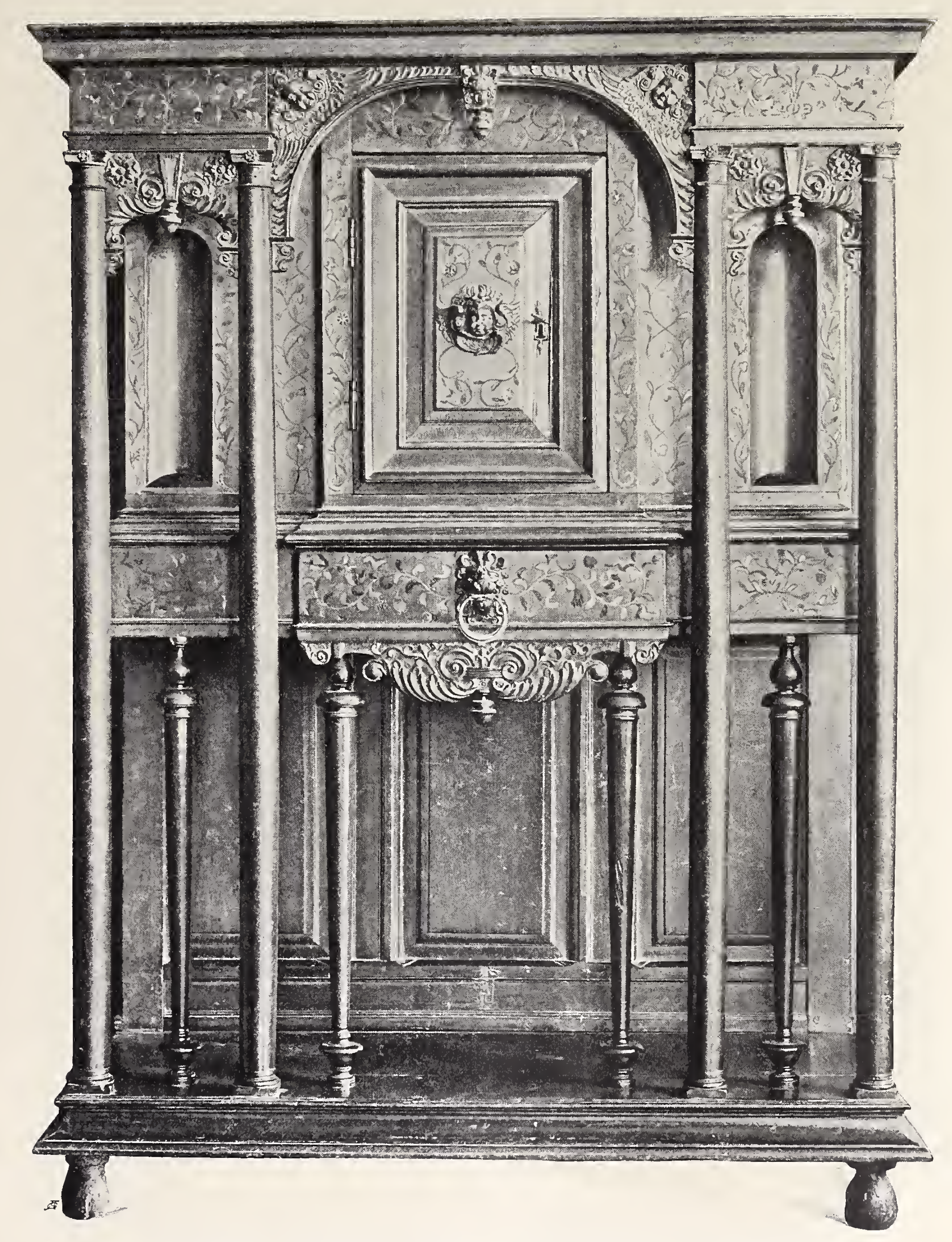


Abb. 23. Französischer Stollenschrank, späteres XVI. Jahrhundert. Höhe 1,46, Breite 1,1 Meter

Wandschranktüren und Umrahmungen — freilich keine eigentlichen Möbel — und ein besonders elegantes Waschschränkchen. All' diese Holzarbeiten

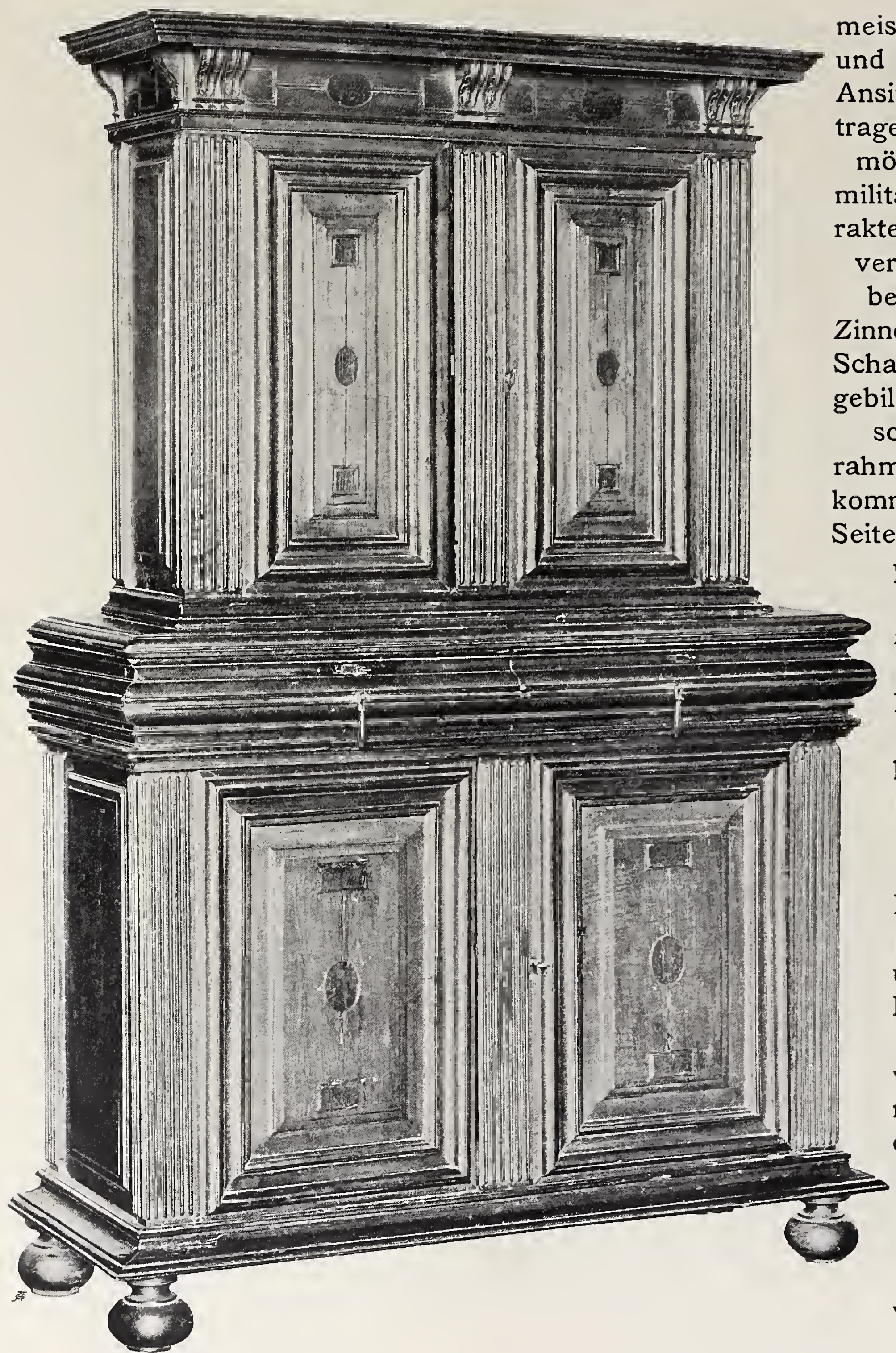


Abb. 24. Aufsatzschrank aus Lyon; um 1600. Höhe 1,91, Breite 1,22 Meter

meist für Burgen und schloßartige Ansitze bestimmt, tragen ihren, ich möchte sagen, militärischen Charakter in dem unvermeidlichen, bekrönenden Zinnenkranz zur Schau. Bei der abgebildeten Wandschrankumrahmung (Abb. 16) kommen an den Seiten gar noch ein paar Befestigungstürme zur Verwendung. Der hohe, schlanke Waschkasten (Abb. 17) wirkt besonders durch den Kontrast der gekrümmten und geraden Flächen im unteren, sowohl wie im mittleren und oberen Teil. Das streng Architektonische des Aufbaus ist weiter an ihm besonders hervorzuheben. Im übrigen beruht die stets erzielte große Wirkung dieser Möbel auf dem glücklichen Kontrast in Farbe und Form zwischen dem warm getönten Holz



Abb. 25. Französischer, doppeltüriger Schrank, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 2,18, Breite 1,65 Meter

und den durch helle, kräftige Bemalung auf dem Grund ausgezeichneten und mit feinem durchbrochenen Maßwerk wie mit einem Spitzenschleier überkleideten, umrahmenden Teilen. Es lohnt der Mühe, die einzelnen Füllungen

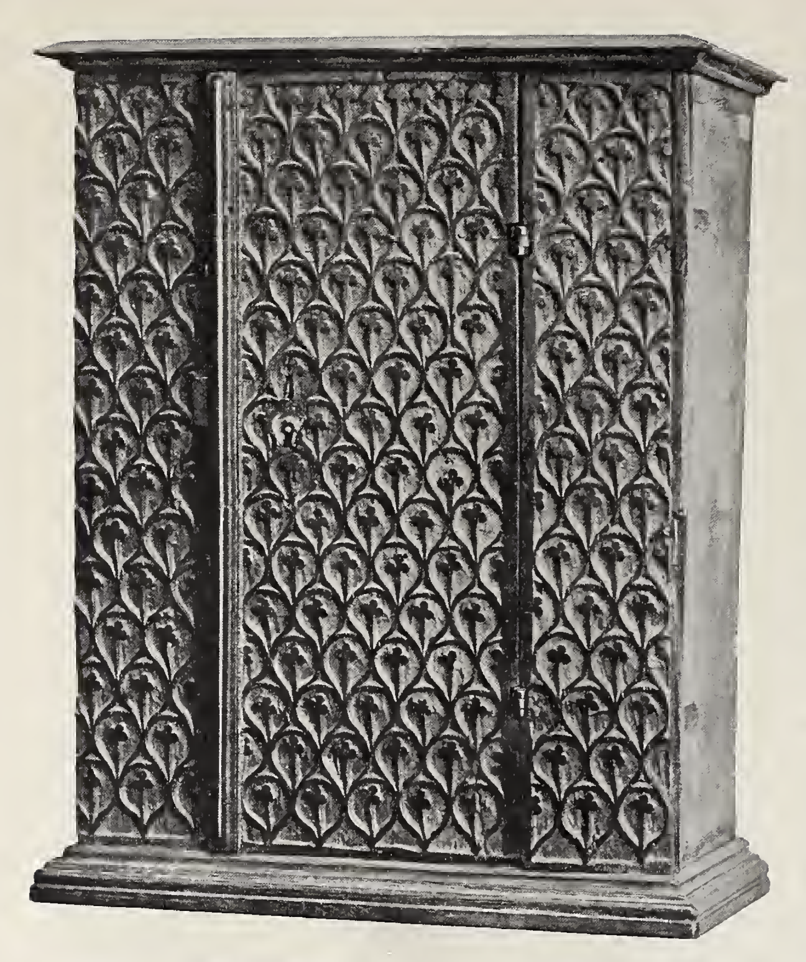


Abb. 26. Französisches Schränkchen, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,39, Breite 0,30 Meter

nacheinander zu studieren, um zu erkennen, wie aus dem einfachsten Material, rutengleich gebogenem Stabwerk, eine unerschöpfliche Menge reizvollster ornamentaler Schöpfungen entwickelt wird. Derselben Gruppe gehört ein jedenfalls ebenso südtirolischer Eckschrank an, von dessen Wappenschmuck die Wappen der Familien Wolkenstein, Welsberg und Lichtenstein-Kastelkornau erkennbar sind. Von seinen sechs Seiten liegen zwei der Wand an, die andern springen erkerartig vor.

In ein östlicheres Alpenland, nach Kärnten, führt uns ein Hauptstück der Sammlung, ein drei Meter breiter Sakristeischrank aus der Kirche in Kärntnerisch-Feldkirchen (Abb. 18). Er besitzt noch den Vorzug, datiert zu sein; auf einem ausgestochenen Ornamentfeld des niederen Mittelgeschosses findet sich die Jahreszahl 1521. Für eine gewisse Derbheit und Unbeholfenheit in Aufbau und Durchführung entschädigt reichlich der Umstand, daß wir es mit einem völlig intakten Stück von ganz ursprünglicher Frische zu tun haben. Die vierteilige Einteilung des oberen Teils und die zweiteilige des unteren mit seinen je drei Schubladen für die liturgischen Gewänder entspricht derjenigen eines doppelten der gewöhnlichen Schränke. Die fünfteilige Einteilung des Zwischengeschosses mit ihren mit dem viel beliebten Gitterwerk bedeckten Schubkästen ist zwar konstruktiv nicht folgerichtig, aber zum mindesten originell.

Dem vorigen in der Zweckbestimmung wohl gleich, nicht aber im Typus, ist der aus einer Sammlung der Bodensee-Gegend stammende, vielleicht auch dort entstandene Kastenschrank (Abb. 19). Ein einfacher Behälter, mit Zinnenkranz und teilweise ausgesägtem Postament und zweiflügeliger Tür, ist diese Form verhältnismäßig selten. Hier feiert die Technik des ausgestochenen Grundes, unterstützt durch wundervoll patinierte alte Polychromierung, ihre Triumphe. Wohl ist das Krautblattornament zu einer wahrhaft barocken

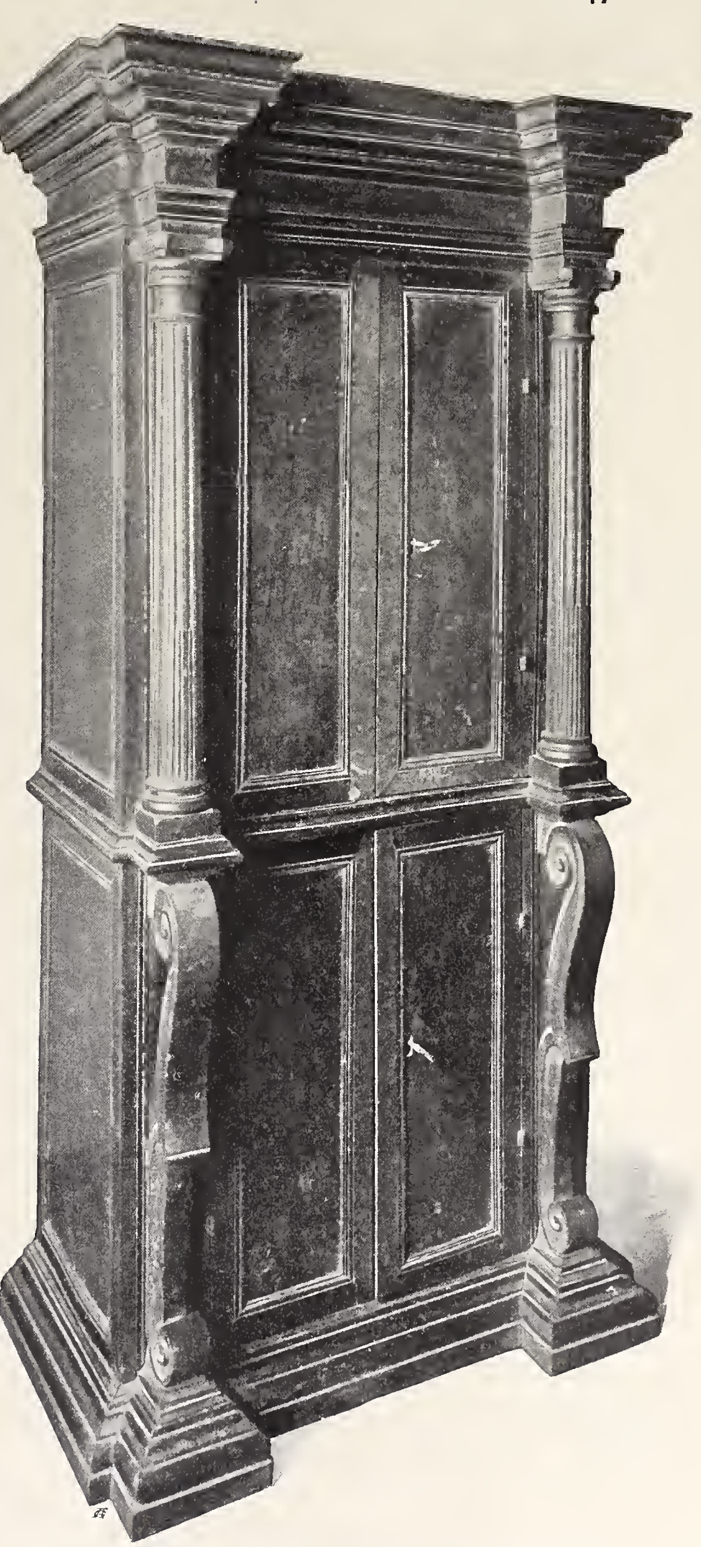


Abb. 27. Doppelgeschossiger toskanischer Schrank, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 2,02, Breite 1,88 Meter

Üppigkeit gesteigert, die Flächenfüllung aber ist mit einer selbstbewußten, leichten Sicherheit von diesem biederen Schreinermeister durchgeführt, um die ihn mancher heutige Kunstschulprofessor beneiden dürfte.

Ganz anders repräsentiert sich ein Sakristeischrank (Abb. 20), der derselben Gegend entstammt, dem Schlosse Laubenberg bei Röthesbach (in der Nähe von Lindau). Das verhältnismäßig einfache Schrankgebäude mit den breiten glatten Flügeltüren wirkt vor allem durch das Wenige an dekorativen Zutaten, wozu man die überall in deutschen Alpenvorlanden üblichen verästelten Eisenbeschläge rechnen darf, geradezu monumental. Die geschnitzten schmalen Füllungen sind noch echt gotisch und der einfache Inschriftfries mit Datum und Namen des Stifters „Anno· dn̄o (!) / m̄° / / cccc° / lvıȷ° / ✻ / ortolf / dichmacher / hā(t) / gē(stiftet)“ kann in seiner Klarheit und seinem prächtigen Linienebenmaß mancher Werkstätte zeigen, wie sich ornamentale Wirkung der Schrift im besten Sinne mit leichter Lesbarkeit vereinigen läßt. Eigenartig ist das Heraufziehen der Seitenwände über die Deckplatte zu geschnitzt-durchbrochenen Wangen, ähnlich denen von Chorstühlen. Was diesem Schrank aber seinen ganz besonderen Reiz verleiht, ist das — übrigens früher vielleicht bemalte — Material, ein ganz helles, nahezu metallischen Charakter zeigendes, sehr hartes Eichenholz (Steineiche? die allerdings nördlich der Alpen kaum wächst).



Abb. 28. Pfeilerschrank mit fünf Alonso Berruguete zugeschriebenen Schubladen. Höhe 0,88, Breite 0,5 Meter

Im Norden ist es Flandern und Frankreich, wo Dr. Figdor eine selten schöne Auswahl von Schränken des späten Mittelalters und der Renaissance zusammenbrachte. Besonders für das von Sammlern auf deutschem Boden sonst wenig gepflegte Gebiet der französischen Renaissance hat die Sammlung besondere Bedeutung. Der Umstand, daß der halb französische, halb deutsche, burgundische Hof dieselben künstlerischen Tendenzen verfolgte als der französische, dann aber, daß durch das flandrische Burgund als tonangebenden Faktor in allen künstlerischen Komfort- und Modedingen die reichen Rheinlande wesentlich beeinflußt wurden, erklärt die mannigfachsten gemeinsamen Beziehungen auch im Möbelstil von den Rheinlanden bis zu Nord- und Mittelfrankreich. Im Wesentlichen decken sich Aufbau, Material und Dekorationsweise. Das „dressoir“ der Franzosen wird der Stollenschrank der Niederdeutschen, beide bevorzugen als Material das Eichenholz und als Verzierung figürliche Schnitzereien oder für die Flächen das „parchemin plié“, das gefaltete Pergament oder die Pergamentrolle. In der Dekorationsweise sind



Abb. 29. Französischer Konsolkasten, Ende des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,6, Breite 0,83 Meter

zwei vom Ende des XV. Jahrhunderts stammende französische oder burgundische Schränke, wahrscheinlich, da diese Form für profane Zwecke aus dieser Zeit sich nicht nachweisen läßt, nur für sakrale Zwecke bestimmt. Der eine (Abb. 21) ist auf der Vorderseite, die von großen zweiflügeligen Türen gebildet wird, von drei Geschossen in zwölf Felder mit Rollpergamentfüllungen geteilt, während die Seitenwände in zwei Geschossen je vier Felder aufweisen. Neben den feinen Gesamtverhältnissen beruht seine Schönheit auf der als polygone, mehrfach abgesetzte Säule gebildeten Schlagleiste, die im oberen Teil unter einer Fialenbekrönung die trefflich geschnittene Figur eines heiligen Mönches trägt. Der andere, schmäler, mit nur einem Türflügel, hat in zwei Geschossen vier Füllungen mit Pergamentrollen und an den Seiten je zwei übereinander. An beiden ist das außen liegende Eisenbeschläg besonders zierlich und fein gearbeitet, ebenso wie an beiden die Simsprofilierungen — am letzteren auch die des Sockels — von bemerkenswertem Feingefühl zeugen.

Die französische Renaissanceperiode beginnt in der Figdorschen Sammlung mit einem formell wie historisch interessanten Stück. Es ist eine hohe schmale, dreigeschossige Kredenz aus Eichenholz mit über den eigentlichen Schrank hinausgeführter Rückwand. Die letztere dürfte als Reminiszenz an die ebenfalls oft baldachinartig hochgeführten mittelalterlichen „dressoirs“, eigentlich einer Kombination von Schrank und Tisch, die noch später ähnlich im „Kabinett“ wiederkehrt, gelten. Der Aufbau, der aus der Abbildung 22 zu ersehen ist, ist rein architektonisch. Drei Säulenstellungen, die beiden unteren toskanisch, die obere jonisch, begrenzen die Ecken; vorne liegen die Türen, die ebenso wie die entsprechenden Seitenfelder eine mehr angedeutete als organisch durchgeführte Bogenstellung in Reliefschnitzerei aufweisen. Der rückwärtige Aufsatz ist mit drei flachen Pilastern in zwei

schmale Felder, ebenfalls mit Bogenstellungen gegliedert. Die freien Flächen der Bogenstellungen und die Füllungen der Pilaster enthalten das aus zwei gegeneinandergestellten C und dazwischen gesetztem J zusammengesetzte Monogramm des Besitzers, das so in eigenartiger Weise zum beherrschenden Dekorationsmotiv des ganzen Möbels wird. Ja, sogar im Fries des Gebälkes über den jonischen Säulen hat es in kleinerem Maßstab je viermal Platz gefunden. Die Anbringung des Monogramms an Bauten und Einrichtungsgegenständen war eine von Italien überkommene Mode, die aber erst in Frankreich unter Einflußnahme des Hofes zu allgemeiner, oft übertriebener Anwendung kam. Das Monogramm dürfte sich auf Jacques de Crussol, den Ahnherrn der Herzoge von Uzès beziehen. Denn das seltene Möbel stammt aus dem Schlosse Assier in der Auvergne, das von Gaillot de Genouillac,

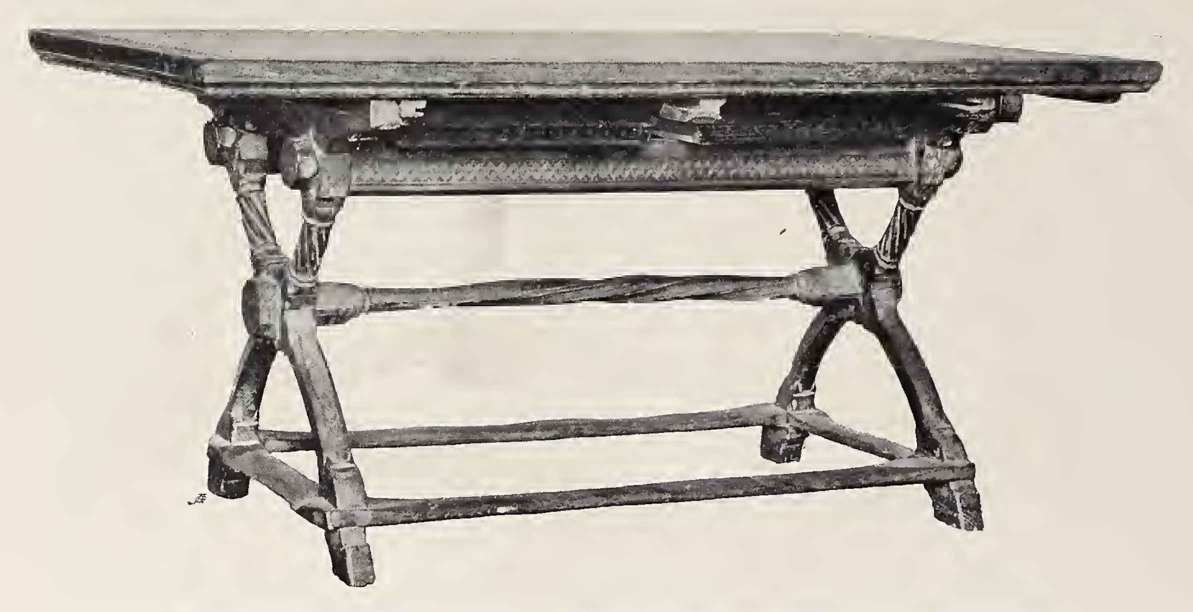


Abb. 30. Spätgotischer Tisch aus Amberg in Bayern. Höhe 0,85, Breite 1,76, Tiefe 0,98 Meter

grand maître d'artillerie unter Franz I., erbaut wurde, dessen einzige Tochter den genannten Jacques de Crussol heiratete. Der Stil weist ohnedem auf das zweite Viertel des XVI. Jahrhunderts hin.

Die Entwicklung des französischen Möbelstils geht unter dem Einfluß der hier mächtiger als irgendsonstwo einwirkenden höfischen Sitte, im Gegensatz zu dem mehr bürgerlich derben Flandern und Holland nach dem Zierlichen, Graziösen. Ein Beweis dafür ist ein eleganter Stollenschrank (Abb. 23). Dem eigentlichen auf vier zarten Balustern und der nach unten geschlossenen in drei Felder geteilten Rückwand ruhenden Schrankteil mit breiten, die Tür enthaltenden Mittelteilen und schmäleren Seitenteilen mit Nischen ist noch eine fast die ganze Schrankhöhe einnehmende Säulenstellung vorgesetzt, welche den abschließenden Aufsatz aufnimmt. So kapriziös dieses Renaissancedressoir auf den ersten Blick erscheint, so fein abgewogen ist jede Einzelheit. Die schlanken Verhältnisse aller tragenden Teile, das Stabartige der langen

dünnen vorderen Säulen wird durch feine Schwellung der Schäfte gemildert, die diskrete Verwendung der geschnitzten Zierate, der warme braune Ton des polierten Nußholzes, die gleichsam hingestreuten, flüssig behandelten, eingelegten Blumenranken in den glatten Flächen lassen die Arbeit als glänzendes Erzeugnis echt französischen Geistes erscheinen.

Hier wie in den nächsten Stücken kommt die französische Vorliebe für glänzende, spiegelnde, daher polierte Flächen zum Ausdruck, die auch zur Aufgabe des mittelalterlichen Materials, der Eiche, zu Gunsten des Nußbaumes oder anderer einheimischen und exotischen Edelhölzer in hellen, warmen Farben führt. So auch bei einem ebenfalls dem Ende des XVI. Jahr-



Abb. 31. Spätgotischer Tisch aus Schloß Annaberg im Vintschgau. Höhe 0,76, Platte 1,04 × 1,04 Meter

hunderts angehörigen, doppelgeschossigen Schrank mit reichprofiliertem, gebrochenem Giebel und ähnlichen eingelegten Ranken.

Ein anderer doppelgeschossiger Aufsatzschrank derselben Zeit und aus demselben Material führt uns nach Lyon (Abb. 24). Die strenge und einfache Formenbehandlung — vertikale und horizontale Linie bilden in fast moderner, raffinierter Beschränkung auf einfachste Mittel, mit geometrischer Intarsia die einzigen Dekorationsmotive — entbehrt doch nicht der Eleganz. Die etwas schwere Profilierung des Mittelteiles erklärt sich durch die Unterbringung einer Schublade. Weniger durch seine Gesamtform, welche einen schlichten rechteckigen Kasten bildet, als durch die dekorativen Einzelheiten und die lebhafte, farbige Wirkung fällt das letzte Exemplar dieser Reihe in die Augen (Abb. 25). Zwei breite Flügeltüren nehmen fast die ganze Vorderfläche (Nußbaumholz, während die Seitenwände aus Eichenholz sind) ein. Die Flügel aber



Abb. 32. Renaissancetisch, schwäbisch. Höhe 0,74, Breite 1,15, Tiefe 0,99 Meter

sind, wie die Abbildung zeigt, in fünf Etagen zu je neun Felder mit ganz einfachem Füll- und Rahmenwerk geteilt. In einem Teil der Felder wie in die umrahmenden Teile sind rechteckige Tafeln schwarz und weiß gesprenkelten Marmors eingelassen, was zur braunen Holzfarbe einen ganz aparten Kontrast bildet. Abwechselnd damit Medaillons und in der Mitte zwei hochstehende Rechtecke mit allegorischen Frauengestalten, Schwänen sowie anderen Vogel- und Fabelwesen. Die Schnitzereien in zartem Relief sind in solcher Delikatesse durchgeführt, daß sie des Meißels eines Goujon nicht unwürdig wären. Der gebrochene Giebel dürfte seinen Verhältnissen und der Behandlung nach ursprünglich nicht zu dem Schrank gehört haben.

Am Schluß sei noch eines kleinen, zierlichen Schrankkästchens Erwähnung getan, wohl ebenfalls französisch und XVI. Jahrhundert, das durch seine glückliche, ganz dem Material entsprechende und so einfache Flächendekoration auch heute noch vorbildlich wirken könnte (Abb. 26).

In Italien haben, abgesehen von dem meist reich intarsierten oder geschnitzten Sakristeischrank, die Schränke in der Früh- und Hochrenaissance eine verhältnismäßig geringe Rolle gegenüber den Truhen gespielt. Der vielverbreitete Typus des halbhohen, mehrflügeligen toskanischen Schrankes, einer Art Kredenz, mit Säulen- oder Pilastergliederung und mit von Konsolen getragener Deckplatte, von dem zum Beispiel neuerdings im Berliner Kaiser Friedrichs-Museum eine große Zahl verwendet ist, spielt die herrschende Rolle; andere Schränke sind bis zum Auftreten des wiederum von der spanisch-französischen Mode bevorzugten Kabinettschrankes am Ende des XVI. Jahrhunderts selten. Von der ersteren Art besitzt auch die Sammlung Figdor ein gutes, charakteristisches Beispiel mit kannelierten

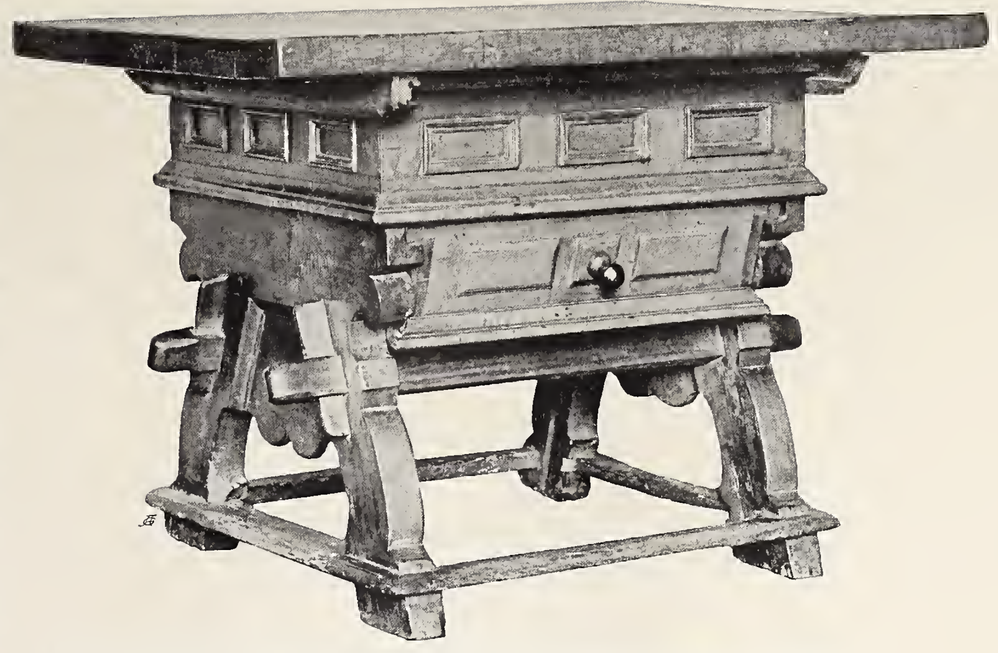


Abb. 33. Tisch aus Oberfranken, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,8, Breite 1, Tiefe 0,89 Meter

Pilastern an den Seiten und dem an Truhen und Schränken gleichermaßen beliebten aufsteigenden Wulst in Art eines umgekehrten Eierstabes als Sockel. Durchaus originelle Form zeigt ein gleichfalls der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und Toskana entstammender schmaler und doppeltüriger Aufsatzschrank aus Nußbaumholz (Abb. 27). Vor dem Untergeschoß sind auf dem reich profilierten, ausgekröpften Sockel zwei langgezogene Volutenkonsolen, welche zwei freistehende kannelierte Säulen vor dem Obergeschoß aufnehmen, deren Gebälk wiederum aus dem gleichfalls reich profilierten oberen Aufsatz herausgekröpft ist.

Spanien ist in der Figdorschen Sammlung zwar nicht mit einem eigentlichen Schranke, sondern mit fünf möglicherweise von einem größeren Möbel stammenden, nunmehr zu einer Kommode vereinigten Schubladen vertreten (Abb. 28). Dieselben tragen vorn hohe Reliefs mit Seeungeheuern und Tritonen, geschnitzt und vergoldet, welche Alonso Berruguete zugeschrieben werden. Erfindung und Reliefbehandlung sind von gewaltiger Meisterschaft. Originell ist, daß einzelne besonders heraustretende Reliefteile augenscheinlich als Handhaben der Schubladen dienen sollen.

An dieser Stelle möchte ich noch zweier Konsolkästen gedenken, die freilich nicht im engeren Sinn als Kastenmöbel angesprochen werden können, sondern eher als Untersätze von Skulpturen oder etwas Ähnlichem zu denken sind. Der eine, französisch, XVI. Jahrhundert, mit leerer Wandseite, trägt an der Vorderseite Schubladen mit Reliefschnitzerei, an den Ecken Chimären, deren Tatzen in Füße, die das Ganze tragen, auslaufen (Abb. 29). Flotte Behandlung und die etwas barocke Formgebung zeichnen das originelle Werk aus. Das andere, weniger schwungvoll, vielleicht weil mit oberer Deckelöffnung versehen, auch als Holzkasten zu einem Kamin verwendet, hat die Form eines viereckigen Turmes aus Bossenquadern mit vier Bogentoren auf einem leicht abgeschrägten Sockel. Die Architekturformen des in Florenz erworbenen eigenartigen Möbels weisen auf die Wende des XV. und

XVI. Jahrhunderts hin. Es ist ein besonderer Vorzug der Sammlertätigkeit Dr. Figdors, daß er solchen Stücken, wie den vorgenannten, die etwas aus der systematischen und typologischen Reihe der Möbelformen herausfallen, aber neben der kunstgewerblichen auch hervorragende kulturgeschichtliche Bedeutung haben, sonst aber in öffentlichen Sammlungen selten Aufnahme gefunden haben, sein besonderes Augenmerk gewidmet hat.

Der Formenreichtum, den wir selbst bei flüchtiger Betrachtung der bedeutendsten Kastenmöbel einer einzigen, wenn auch hochbedeutenden Privatsammlung begegneten, ist nicht in gleichem Maße bei den Tischen zu finden. Die Entwicklung der Tischformen ist kürzer, weil das Wesentlichste



Abb. 34. Florentiner Tisch, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,81, Durchmesser 1,31 Meter

des Möbels, die Platte, eine immer gleiche, nur in den Abmessungen und etwa noch im Grundriß verschiedene Ebene bildet. Nur der Träger dieser Ebene, das Tischgestell, war bis zum XVII. Jahrhundert funktionsgemäß einer beschränkten Entwicklung fähig. Abgesehen von der antiken Zeit, wissen wir aus den literarischen Quellen, daß der Tisch im frühen und hohen Mittelalter als Holzmöbel keine bedeutende, insbesondere keine künstlerische Rolle gespielt hat, weil er in der Regel gar nicht als zusammenhängendes Möbel sondern getrennt in Träger (Bockgestell) und Platte verwendet wurde. In mittelalterlichen Zeichnungen und Malereien begegnen uns bis an das Ende des XV. Jahrhunderts sehr häufig derartig primitive Tische mit rechteckiger oder runder Platte, die auf einfachen Böcken ruhen. Das überkommene Material mittelalterlicher Tische, ziemlich ausschließlich der spätesten Zeit angehörig, läßt diesen Ursprung aus den angedeuteten Verhältnissen unschwer

erkennen. Die Sammlung Figdor besitzt gerade aus Deutschland aus dieser und der folgenden Periode eine erlesene Auswahl lehrreicher Exemplare, die in ihrem Gestell den Übergang vom lose zusammengefügten Bocksystem zum regelrechten Fußgestell trefflich illustrieren.

Sicher dem XV. Jahrhundert möchte allerdings nur der Tisch aus dem Rathaus zu Amberg in der bayerischen Oberpfalz zuzuschreiben sein (Abb. 30). Das tektonische Gefüge ist hier ebenso klar, als die Dekoration gut behandelt. Das Fußgestell setzt sich aus zwei Paaren gekreuzter Hölzer zusammen, die unten, oben und an den Kreuzungsstellen durch senkrecht zu den Bockhölzern laufende Stangen gebildet werden. Die unteren gehen naturgemäß als Verbindungsbretter an den Schmalseiten herüber und dienen als Fuß-



Abb. 35. Italienischer Tisch, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,83, Länge 1,53, Tiefe 0,82 Meter

bretter, die drei oberen sind durch die Bockhölzer durchgezapft, und die Befestigung erhält durch eine nietkopfartige achteckige Platte ihren Ausdruck. Durch die strickartige Drehung des mittleren Verbindungsstabes, die aus gedrehten Säulchen bestehenden Oberteile der Füße, die wie durch die Belastung unter dem Kreuzungspunkt nach außen gebogenen Unterteile derselben bekommt das Gestell eine äußerst gefällige Straffheit. Mittels unter der Platte laufender hoher Querhölzer, die Raum zu zwei seichten Schubladen schaffen, ruht die Platte auf dem Gestell. Die Platte selbst besteht aus einer Kelheimer Steinplatte in Holzumrahmung, welch letztere wie die oberen Querhölzer mit hübschen geometrischen Intarsiamustern geziert ist.

Wieder ins Schloß Annaberg im Vintschgau, das der Sammlung auch die oben besprochenen schönen Schrankmöbel lieferte, führt uns ein Zirbenholztisch (Abb. 31). Das derbe Gestell ist hier etwas einfacher konstruiert.

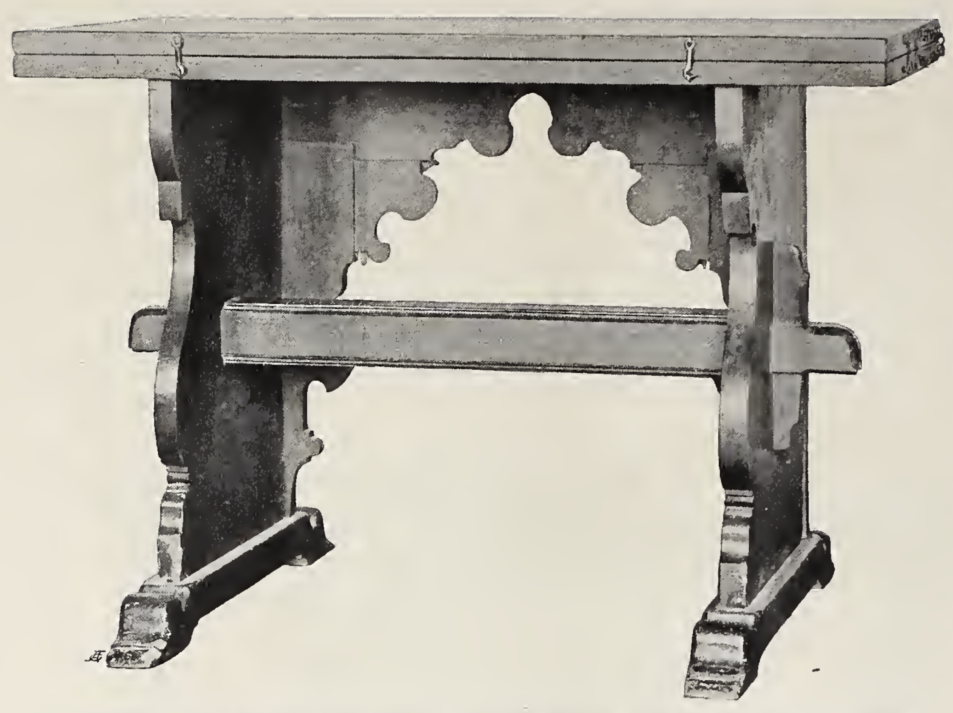


Abb. 36. Französischer Klapptisch, XVI. Jahrhundert. H. 0,81, L. 1,18, T. 0,5 Meter

Die bogenförmig ausgeschnittenen sehr dicken, etwas nach außen schräg stehenden Querbretter unter der Platte sind mit Längsbrettern verbunden. Die klobigen und mit einfacher Reliefschnitzerei bedeckten Säulenfüße sind nach außen schräg gestellt und durch untere Fußleisten verbunden; das Ganze ein Bild echt deutscher Standfestigkeit. Das gleiche kann von einem aus Schwaben erworbenen, dem XVI. oder XVII. Jahrhundert angehörenden Tisch gesagt werden, dessen Fußgestell durch sehr originelle Schweifung wie aus einem Stück gegossen erscheint (Abb. 32). Die Abbildung gibt zu erkennen, wie durch eigenartiges



Abb. 37. Französischer Tisch, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,83, Länge 1,41, Tiefe 0,87 Meter

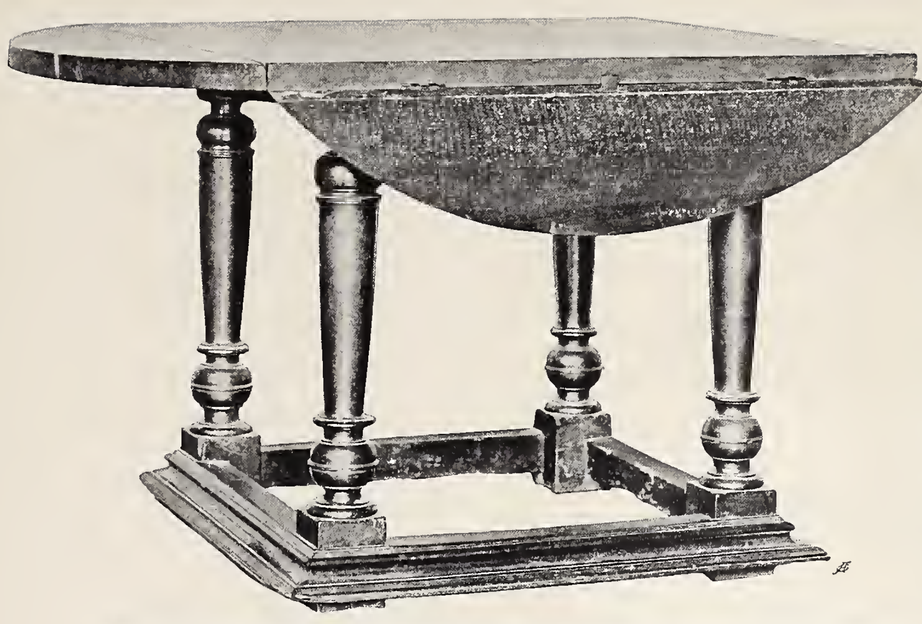


Abb. 38. Französischer Klapptisch, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,66, Durchmesser 1,23 Meter

Aussägen der vier Verbindungsbretter und Schnitzen der gekrätschten viereckigen Füße dies erreicht ist. Hier haben wir es offenbar mit einer Leistung der Volkskunst zu tun, die auf den ersten Blick älter erscheint, als sie in Wirklichkeit ist. Ähnlich verhält es sich bei dem nächsten Stück, das trotz seiner Derbheit einen außerordentlich gefälligen Eindruck macht (Abb. 33). Der Typus, bei dem über einem bockartigen, verspreizten Fußgestell, in dem ein nach unten sich verjüngender tiefer Schubkasten steckt, über dem Ganzen noch ein weiteres Kastenstockwerk, das durch Schieben der Tischplatte in einem Falz, wie hier oder durch Aufklappen derselben mittels Scharnier geöffnet werden kann, hat sich im späteren XV. Jahrhundert als Schreibpult oder Kontortisch, der Vorläufer aller unserer modernen Formen dafür, entwickelt. Im Museum zu Basel ist das schönste bekannte Exemplar. Die Art hat sich in der bäuerlichen Kunst in Niederdeutschland und Hessen bis ins XIX. Jahrhundert unverändert erhalten. Hier haben wir es, nach dem ersten bekannten Vorbesitzer zu schließen, mit einem oberfränkischen, ausnahmsweise ganz aus Nußholz hergestellten Exemplar der Wende des XVI. zum XVII. Jahrhundert zu tun. Auch aus österreichischen Landen finden wir einen einfachen, aber durch die derben, stark nach auswärts gebogenen Füße originellen



Abb. 39. Französisches Tischchen mit doppelter Platte Anfang des XVII. Jahrh. H. 0,72, Platte 0,64 × 0,49 Meter



Abb. 40. Stuhltisch aus Schloß Hurfé bei Lyon, um 1600. Höhe 1,31, Breite der Platte 0,56 Meter

Bauerntisch. Das letzte Stück endlich, das hier erwähnt ist — einer der wenigen weißen Raben in der Sammlung Figdor — niederdeutsch, nämlich aus Meldorf in Holstein, gehört ebenfalls der Volkskunst an, allerdings nicht der ursprünglichen bodenständigen, sondern der durch die Niederlande beeinflußten der Halbinsel, es ist ein großer eichener Auszugtisch des XVII. Jahrhunderts.

Während bei den deutschen Tischen architektonischer Aufbau des Gestells ziemlich selten und erst in der Zeit der vorgeschrittenen Renaissance auftritt, spielt derselbe in der italienischen Renaissance eine ausschlaggebende Rolle. Zwei Typen von Tischen sind es, denen wir hier im vornehmeren Gebrauch begegnen, die beide die bewußte Anlehnung an antike Reminiszenzen und an Gestelle aus anderem als Holzmaterial, nämlich Stein nicht verleugnen können. Einmal die Tafel des Speisesaals und des Refektoriums, manchmal neben den schon vorhin erwähnten niedrigen Kredenzschränken auch als Schaugestell verwendet. Die meist beträchtlich lange und im Verhältnis dazu schmale Tafel ruht auf zwei wandartig gebildeten, kräftigen Gestellen. Die Silhouette ist in der Regel kräftig in ornamentalen, die Funktion betonenden Formen ausgeschnitten, die Vorderflächen sind in Zusammenhang damit in Schnitzerei ausgeführt. Die Holzrichtung — es kommt wohl nur Nußholz vor — der Stützwände ist senkrecht, zur Verstärkung tritt oftmals ein wagrechter Sockel hinzu oder wagrechte Oberleisten, die diesen wandartigen Tischfuß beiderseitig begrenzen. Dieser ursprünglich sehr massive Typ ist in der Sammlung Figdor durch ein schon etwas leichter gebautes Exemplar um 1600, venezianisch, vertreten, an dem sich aus der Stützwand selbständig ein Doppelfuß entwickelt.

Der andere vornehme Tischtypus ist der runde oder polygone mit meist achteckiger Platte. Das meist vierflügelige aus der Mitte entwickelte Tischgestell, an dem ein hängender Pinienapfel ein bei solchen Tischen nicht leicht

fehlendes Charakteristikon bildet, besteht in dem prächtigen Florentiner Tisch der Sammlung aus vier Delphinen, auf deren eingerollten Schweifen das eigentliche Tischgestell mit Schubkästen ruht. Das hervorragende Werk dürfte nicht lang nach 1500 gearbeitet sein (Abb. 34).

Die folgenden Tische haben eine andere Form, welche, gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aufkommend, langsam in allen Kulturländern die übrigen verdrängte. Wo sie zuerst angewendet wurde, in Frankreich oder Italien, ist schwer zu entscheiden. Die vier Eckfüße, säulenartig gebildet, werden senkrecht gestellt und unter der Tischplatte mit einem Kasten aus senkrecht gestellten Brettern — Zargen —, der meist zur Aufnahme von Schubladen dient, verbunden. Mitunter wird das Gestell noch durch wagrecht liegende Fußleisten verspreizt. So finden wir einen italienischen Tisch mit schmaloblonger Platte, deren Rand mit übereinanderliegendem Eierstab, während der Tischkasten mit einem schachbrettartigen Muster, verziert ist (Abb. 35). Die Füße bilden schlanke, mehrfach durch Scheiben abgesetzte Baluster. Demselben Typus gehört ein weiterer quadratischer Tisch an, an dem die unteren Fußspreizen gedrechselte Stäbe bilden. Dem Typ dieses kleineren nicht beweglichen Tisches begegnen wir dann ähnlich auch in Frankreich.

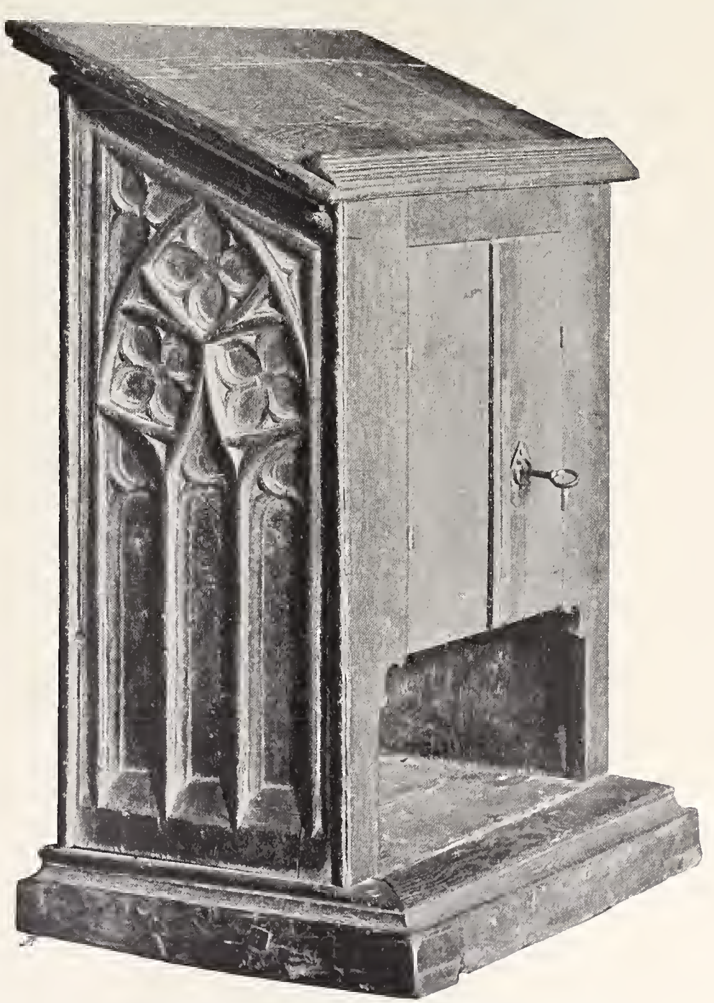


Abb. 41. Kathederpult, altbayrisch,
XV. Jahrhundert. Höhe 1,12, Breite 0,8, Tiefe 0,48 Meter

Mehr kulturgeschichtlich als durch seinen formalen Wert von Interesse ist ein kleines, schmales Tischchen mit gespreizten Füßen, aufrechter Randleiste an der Deckplatte und einer ovalen, verschließbaren Öffnung in derselben. Es ist ein venezianisches Arbeitstischchen des XVII. Jahrhunderts, wie sie die dortigen Glasperlenarbeiterinnen in Gebrauch hatten.

Die Reihe der in reicher Anzahl, wenn auch in einfacher Ausstattung vertretenen französischen Tische sei mit einem originellen Wandklapptisch eröffnet (Abb. 36). Ähnlich den großen italienischen Tafeln, ruht er auf zwei parallelen Wänden mit ausgesägtem Profil, die wie bei vielen italienischen, durch eine mittlere Querleiste verspreizt sind. Nach

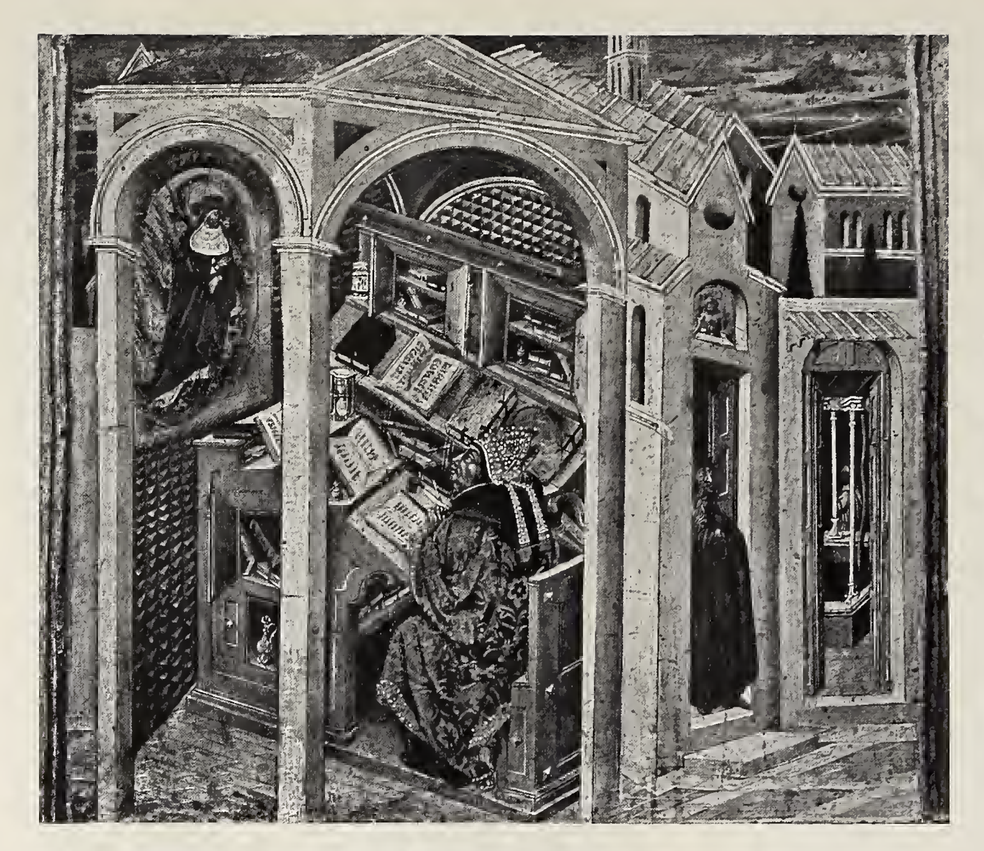


Abb. 42. Bischof am Schreibpult, Sienesisches Gemälde, Mitte des XV. Jahrhunderts. 0,37 × 0,47 Meter

hinten aufklappbar ist die doppelte Tischplatte; zugleich dienen zwei in geschlossenem Zustand als eine Art Hinterwand eingeklappte Fortsetzungen der Seitenständer als Stütze. Das originelle, für Raumersparnis erdachte Möbel aus Nußbaumholz dürfte, nach seinen sehr schweren Formen zu schließen, vermutlich noch dem früheren XVI. Jahrhundert angehören.

Die sämtlichen folgenden Tische gehören zu der schon bei den Italienern beschriebenen Art mit vier senkrechten Säulenfüßen, die man als kastenförmige Tische vielleicht am passendsten bezeichnen kann. Der erste davon ähnelt dem oben besprochenen italienischen in jeder Weise (Abb. 37). Nur die Verspreizung unten erfolgt durch Querleisten an den Schmalseiten und eine zwischen diesen laufende Mittelleiste. Die Vorliebe für schlanke, glatte Säulen, die wir in der ganzen französischen Möbelkunst der Renaissance beobachten, tritt auch hier in den freilich noch etwas schweren Säulenfüßen zu Tage. Ganz denselben Typus, mit ganz glatten Flächen, wiederholt noch einmal ein weiteres etwas kleineres Exemplar.

Einen schönen Klapptisch derselben Zeit zeigt Abbildung 38. Das Gestell hat gut profilierte, gedrehte Docken und die verbindenden Fußleisten sind zu einem reich profilierten Sockel ausgebildet. Die quadratische Platte kann durch Aufstellen von im Ruhezustand herunterhängenden vier Kreissegmenten in eine wesentlich größere runde verwandelt werden.

Die Zeit der Kombinationsmöbel, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert in Frankreich in unzähligen Variationen entstanden, bringt uns ein ovales Tischchen nahe, einen Vorläufer der später sogenannten „cabarets.“ Vier mit Ringen abgesetzte schlanke Rundstäbe tragen an den jeweilig zu kräftigen

Vierkanten verstärkten Stellen zwei ovale Tischplatten oben und in etwas mehr als Drittelhöhe der Füße. Ein früher Versuch zum eleganten Frühstückstisch (Abb. 39).

Weniger elegant, aber weit origineller stellt sich die aus dem Schloß Hurfé bei Lyon stammende Kombination von Tisch und Lehnstuhl dar (Abb. 40). Auf einem teilweise vierkantigen, teilweise runden Stuhlgestell ruht die sehr geräumige Sitzplatte. Die vier Stuhlfüße sind dockenförmig, gleich hoch über dem Sitz fortgeführt. Hier bilden zwei darübergelegte, gedrechselte Rundstäbe die Seitenlehnen, eine Querleiste bildet die Rücklehne. Die Lehnen liegen in einer Horizontalebene und an Scharnieren bewegt sich eine ovale Platte, die einmal als Tisch, das andere Mal als Ergänzung der Rücklehne dienen kann — eine zur Verwendung für die Wärterin am Krankenbett nicht unzweckmäßige Kombination.



Abb. 43. Der heilige Hieronymus am Schreibpult, oberdeutsch oder französisch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. 0,23 × 0,17 Meter

In seiner Zweckbestimmung dem Tische nahe verwandt ist das Pult. Beide sind zum Tragen von Gegenständen bestimmt, der Tisch im allgemeinen, das Pult für den schriftlich niedergelegten oder niederzulegenden Gedanken. Die praktische Erwägung, daß die Schrift dem Auge auf schräger Fläche bequemer zugänglich sei, hat die wagrechte Platte zur geneigten gemacht. Immer handelt es sich beim Pult um Lesen oder Schreiben, sei es im Zimmer des Gelehrten, auf dem Altar oder in dem Chor der psalmodierenden Geistlichen. Die Pulte zerfallen in zwei Hauptgattungen: solche, die nur als Pultgestelle auf einem Altartische oder dergleichen aufgestellt werden, oder solche, die direkt mit der vom Boden ausgehenden Stütze verbunden sind. Die Betpulte — die Chor- und die Kirchenpulte gehören hierher — die Sing-, beziehungsweise Notenpulte, die eigentlichen neben den



Abb. 44. Chorpult, süddeutsch, um 1500. Höhe 1,28, Breite 0,5 Meter



Abb. 45. Klapplesepult, tirolisch, frühes XVI. Jahrhundert. Höhe 0,34, Breite 0,32 Meter

Tisch zu stellenden Bücherpulte bilden die letztere Gattung. Ihre Ausbildung verdanken all diese Pulte dem Mittelalter, ihre höchste Blüte der Spätzeit desselben, wo die räumlich immer mehr gesteigerte Ausdehnung der liturgischen und wissenschaftlichen Folianten ein dringendes Bedürfnis nach ihnen hatte. Auch in der Sammlung Figdor fehlen charakteristische Pultbeispiele beider Gattungen nicht. Hervorgehoben sei zunächst eine Art Betpult, das aus der Martinskirche in Landshut stammen soll (Abb. 41). Es erinnert sogleich an die zahlreichen, uns in Verkündigungsbildern vor Augen geführten Pulte, an denen Maria vor dem Gebetbuch zu knien pflegt. Das aus Eichenholz gefertigte und seiner Ornamentik an den Seitenteilen nach ins späte XV. Jahrhundert gehörende Stück hat im wesentlichen den Aufbau eines Katheders, wie er in Kirche und Sakristei mannigfache Verwendung bis zum heutigen Tage findet. Praktisch ist die am unteren Teile der Pultplatte angebrachte, reich profilierte Leiste, um das Herabrutschen der Schriften zu verhindern, ebenso der nur zu zwei Drittel der Höhe herabreichende Schrank der Innenseite, welcher ein bequemes Untersetzen der Füße für die davorsitzende Person gestattet. Außer im Original besitzt die Figdorsche Sammlung aber auch auf Gemälden vom Studierpult

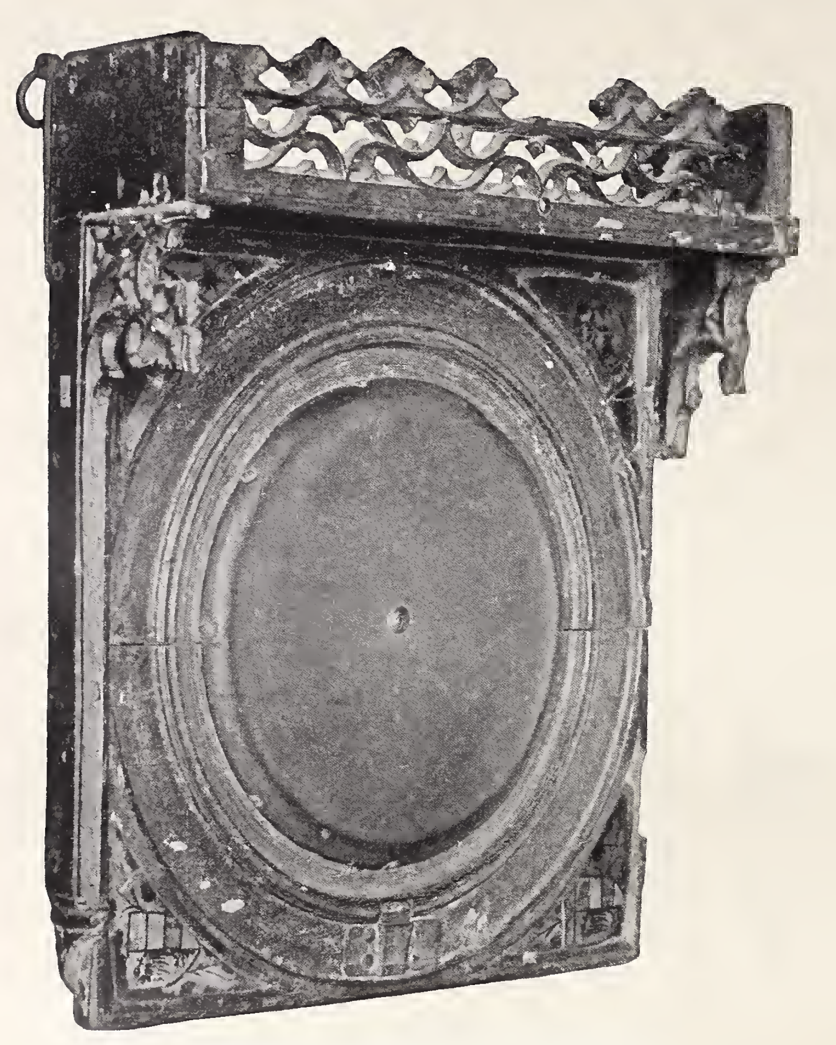


Abb. 46. Reflexspiegel, französisch, XV. Jahrhundert.
Höhe 0,58, Breite 0,52 Meter



Abb. 47. Seitenteil eines Kleiderrechens, italienisch,
XV. Jahrhundert. Höhe 0,84 Meter

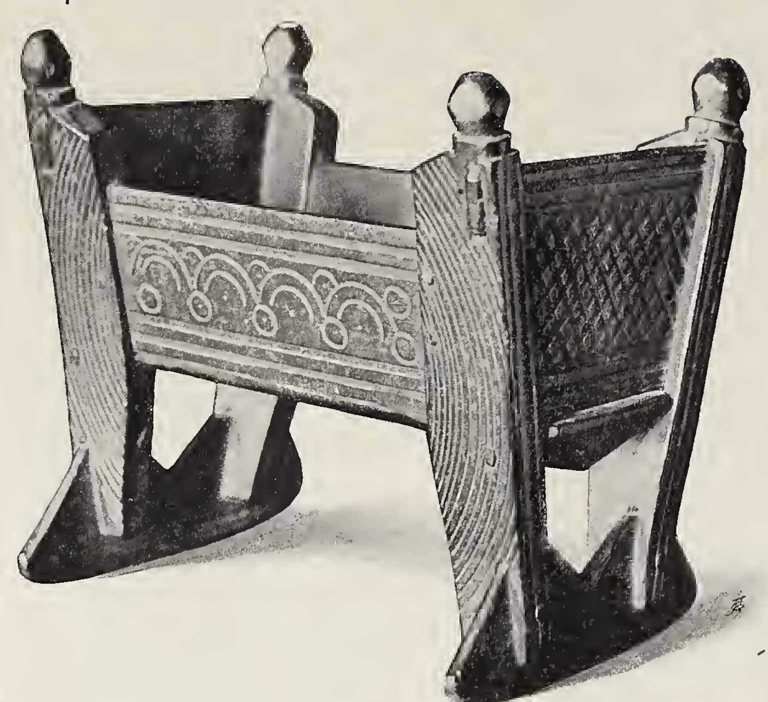


Abb. 48. Italienische Krippenwiege, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,175, Länge 0,19, Tiefe 0,12 Meter

des mittelalterlichen Gelehrten ein paar eigenartige Darstellungen, daß ihre bildliche Aufnahme in dem Zusammenhang gewiß gerechtfertigt ist. Bildet sie doch zugleich den Anlaß, auf eine besonders reizvolle Eigenart der Sammlung hinzuweisen, nämlich in Bildern, die zugleich kunstgeschichtlich für die Malerei wichtig sind, die Sittengeschichte und die der häuslichen Einrichtung zu Wort kommen zu lassen. Das eine stellt eine geistliche Schreibstube des italienischen Quattrocento dar und gehört der Sieneser Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an (es wird dem Giovanni di Paolo di Grazia, genannt del Poggio, tätig zwischen 1423 bis 1482 zugeschrieben; Abb. 42). Das andere, oberdeutsch oder möglicherweise auch französisch und aus derselben Zeit, ist eine der beliebten Wiedergaben des heiligen Hieronymus als Schriftsteller (Abb. 43). In diesem Zusammenhang mag nur so viel bemerkt sein, daß beide Schreibpulte, respektive Schreibtische von dem reichen Gestaltungsvermögen der alten Möbelschreiner oder der auch damals schon anregenden und entwerfenden Künstler einen recht guten Begriff geben.

Das mittelalterliche Chor-, Sing- und Lesepult hat vielfach angeregt zu bildhauerischer Tätigkeit, wovon die nicht gerade seltenen, oft prunkvollen Adlerpulte des Mittelalters oder die herrlichen Schöpfungen des italienischen Quattrocento die Zeugnisse bieten. Als Möbel mag auf zwei einfache derartige Pulte hingewiesen sein. Beide dürften der Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts angehören. Beide stammen aus der bekannten Sammlung Gedon-München und dürften süddeutschen Ursprungs sein. Das eine, ganz schlicht aus Eichenholz, ist durch seine eigenartige Konstruktion bemerkenswert. In einem auf ausgesägten Böcken ruhenden, staffeleiartigen Rahmen, dessen Bretter hübsch abgefast sind, ist das an zwei senkrechten, parallelen Seiten ruhende Pultbrett so montiert, daß die Leisten mittels Pflöcken am unteren Querbrett in verschiedener Höhe verstellt werden können. Das andere, aus Tannenholz gefertigte Pult mit einem ähnlichen, aber unbeweglichen Gestell zeigt hübsche Ornamentfüllung mit ausgestochenem Grund in echt Tiroler Charakter (Abb. 44).

Von der schon erwähnten Art der auf einer Tischfläche, meist wohl dem Altar, aufstellbaren kleinen Pulte müssen zwei Klappulte hervorgehoben werden, die trotz der weiten Entfernung ihrer jeweiligen Heimat, gleichermaßen besondere Kunstfertigkeit des Schnitzers zeigen. Die beiden Pulte bestehen nämlich aus zwei zusammenklappbaren sich kreuzenden und durch Scharniere verbundenen Deckeln, sind aber trotzdem je aus einem einzigen Stück Holz geschnitten. Das eine, vermutlich aus dem kulturell hoch entwickelten Flandern stammend, und bei dem der Kreuzungspunkt der aufklappbaren Bretter ungefähr in der Mitte liegt, ist mit eleganter Flachschnitzerei in krautartigem Laubwerk, wie es für die Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance bezeichnend ist, auf den Außenseiten geschmückt. Die unteren Teile sind ausgesägt. Das andere in der Abbildung 45 wiedergegebene ist in der Dekoration, die stilistisch beiläufig auf dieselbe Zeit, die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts hinweist, etwas derber, aber frischer und durch die bunte Färbung des ausgestochenen Grundes der Füllungen lustiger. Das Tiroler Pult ist konstruktiv entschieden auch praktischer, als das flandrische, weil die tiefere Lage seines Scharniers erhöhte Standfestigkeit bietet.

An dieser Stelle, da von kleineren Geräten die Rede ist, mögen zwei interessante, seltene Stücke ihren Platz finden. Das eine ist ein Reflexspiegel, welcher aus Frankreich erworben wurde (Abb. 46). Auf einem quadratischen und baldachinartig überdachten Rahmen ruht eine polierte jetzt ganz erblindete Metallplatte (Bronze) mit aufgebogenem Rande. Die Fragmente von Glasmalereien in den Eckzwickeln sind spätere,

Abb. 49. Französische Wiege,
XVI. Jahrhundert. Höhe 1,18, Länge 1,20 Meter

zum Zweck der Ausbesserung, nicht der Fälschung vorgenommene Zutaten. Solche Spiegel begegnen uns nicht gar selten auf niederländischen und deutschen bildlichen Darstellungen des XV. Jahrhunderts. In natura dürften sie sehr selten sein; ein ähnliches Nürnberger Stück mit konvexem Silberglasspiegel kam jüngst in das Germanische Museum zu Nürnberg. Wie bei den Klappulten auch hier ein Vorkommen des gleich gestalteten Gerätes an

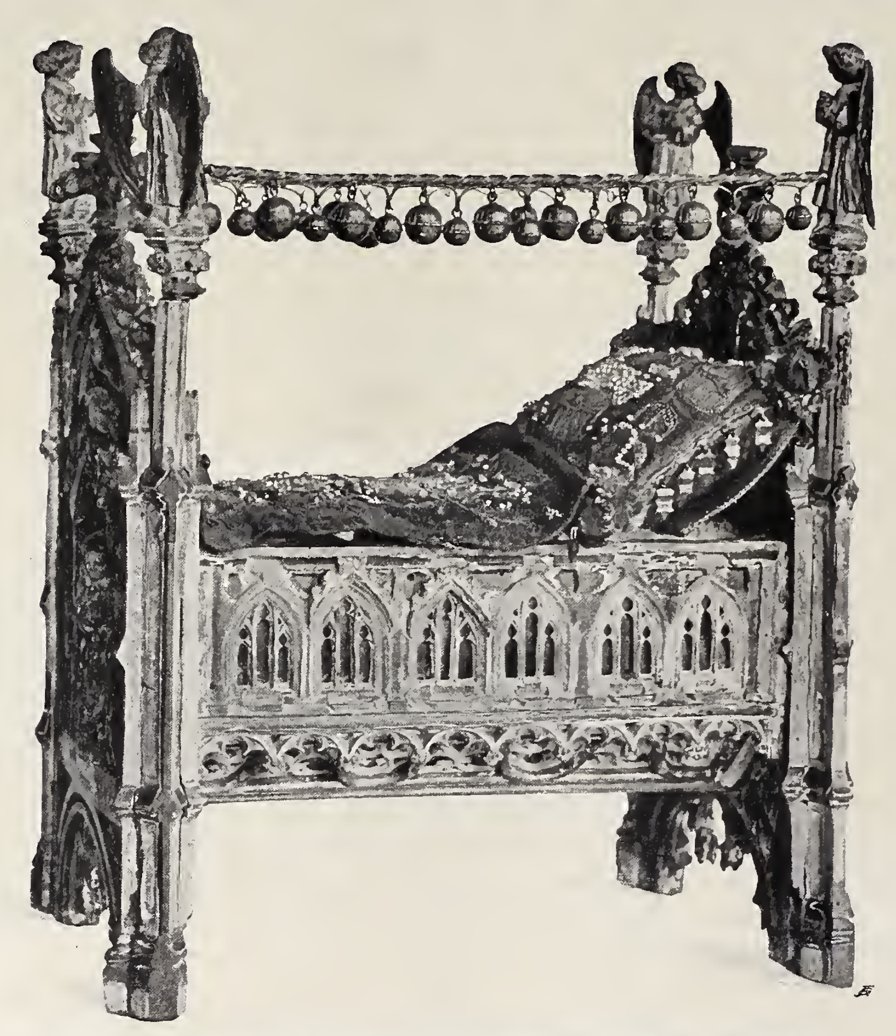


Abb. 50. Krippenbett, sogenanntes „Lit de Jésus" aus dem Beguinenkloster zu Löwen, XV. Jahrhundert. Höhe 0,35, Länge 0,28, Tiefe 0,18 Meter

räumlich weit getrennten Orten und damit Beziehungen in der Bildung der Möbel und des Hausrates, denen, wie in der freien Kunst auch in der angewandten noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Das andere Stück ist die Seitenwand eines italienischen Kleiderrechens oder einer Wandkonsole von ansehnlichen Dimensionen (Abb. 47). Entweder waren Rück- und die schräglaufende Oberseite sowie die Unterseite durch Bretter verbunden, oder es lief anstatt des unteren Brettes eine Stange zum Aufhängen von Kleidungsstücken durch, ähnlich wie in Sakristei-



Abb. 51. Seitenansicht des „Lit de Jésus“ aus Löwen



Abb. 52. Seitenansicht des „Lit de Jésus“ aus Löwen

schränken. Die wirkungsvolle, dekorative Verwendung heraldischer Motive, die uns ja fast gänzlich verloren gegangen ist, macht diese antiquarische Seltenheit, die nach der Behandlung des heraldischen Beiwerks und des Laubwerks der Mitte des XV. Jahrhunderts entstammt, besonders kostbar. Das Wappen mit den drei Spechten ist das der Picchi von Borgo San Sepolcro bei Arezzo, und wir haben es also mit einem Ausläufer der Florentiner Frührenaissance zu tun, an denen übrigens die malerische toskanische Bergstadt, die Heimat des Piero della Francesca, nicht arm ist.

Wenn die Sammlung auf dem weiten Gebiet der Holzmöbel eine Lücke aufweist, so ist es das der Bettstellen. Außer einigen wohl weniger aus Sammler- als aus Gebrauchsrücksichten beschafften späteren Exemplaren ist diese Möbelgattung, die sich dem räumlichen Rahmen der Figdorschen Sammlung schwer eingegliedert hätte, nicht vertreten.

Dagegen besitzt die Sammlung in einigen Wiegen und Krippenbetten kulturgeschichtlich und kunsthistorisch hervorragende Objekte.

Ein oberitalienisches, in der Sammlung als Wiegenmodell gehendes Stück möchte ich für einer Krippe zugehörig halten. Die Form der Wiege mit dem nach unten sich verjüngenden Bettkasten, den brettförmigen in die nur schwach gekrümmten Wiegenkufen eingezapften Stollen böte nicht viel Besonderes (Abb. 48). Bemerkenswert ist hier nur die Art und Technik der Verzierung in vertieften geometrischen Linien, die in ihrer fast gesuchten Einfachheit an modernste Erzeugnisse erinnern. Eine Datierung des merkwürdigen Gerätes stößt mangels ähnlich verzierter Stücke auf einige Schwierigkeiten — die in Italien übliche Dekoration mit eingerieften Strichen verschwindet mit Beginn der Hochrenaissance —, doch dürfte die kleine Wiege schwerlich vor dem XVII. Jahrhundert entstanden sein.

Der Reihe ausgezeichneter und charakteristischer französischen Möbel des XVI. Jahrhunderts, der wir schon begegnet sind und der wir noch weiter begegnen werden, gehört eine zwischen Säulen und hohem Untergestell hängende Wiege an (Abb. 49). Zwei dorische Säulen auf geschweiften Quergestellen, an Basis und Kapitell durch Querbretter verbunden, die ihrerseits wieder eine Bogenstellung auf Balustern zwischen sich aufnehmen, bilden den Unterteil, der mit den französisch-flandrischen Tischgestellen der Zeit eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Die die eigentlichen Träger der Wiege bildenden beiden Säulen, welche in flachen gedrehten Knöpfen enden, stehen über den unteren Säulen. Der im Verhältnis zu seiner Länge etwas seichte und schmale Wiegenkasten hängt mittels Haken und Ringen an den Säulen. Geschmackvoll angeordnetes, flachgeschnitztes, ähnlich dem bekannten Monogramm von Henri II. und Diane de Poitiers gestaltetes Bandwerk schmückt die Außenflächen, von denen Kopf- und Fußteil geschweift ausgesägt sind. Die an fast allen Wiegen Europas vorkommenden schmalen Seitenöffnungen zum Durchstecken der Wiegenbänder, welche durch Zug die Schwingung der Wiege bewirken, fehlen auch hier nicht. Eine hübsche Analogie zu diesem Wiegengestell, vielleicht sogar die

archäologische Erklärung gibt eine französische Krippenskulptur, wohl aus dem beginnenden XV. Jahrhundert (Abb. 53). Die Krippe mit dem Kind, welche zwei Hirten und die typischen beiden Tiere umstehen, gleicht im Aufbau ganz jenem Wiegengestell der Renaissance. Sollte eine schwache Reminiszenz an die wirkliche Futterkrippe Christi auch noch bei der Renaissancewiege nachgewirkt haben? Vielleicht könnte man eher von einer „Archäologie des Unbewußten" sprechen, denn die ehrwürdige Matrone in Clermont-Ferrand, von der die Renaissancewiege in die Sammlung gelangte, erwiderte dem heutigen Besitzer gegenüber auf den Hinweis auf deren Krippenform mit den berichtigenden Worten: „Die Krippe war ein Futtertrog, aus dem die Tiere gefressen haben, die Wiegen aber hat man hierzulande immer so gebaut, daß das Kind für die bei uns in den meisten Wirtschaften vorhandenen Haustiere nicht erreichbar blieb."

Ein auserlesen schönes, allerdings der Plastik und Kleinkunst mehr als den Möbeln zuzugesellendes kleines Krippenbett des XV. Jahrhunderts, wohl das schönste uns überhaupt überlieferte Exemplar dieser Gattung, kann für diese Lücke Ersatz bieten. Es stammt aus dem Beguinenkloster zu Löwen. Ein Mittelding zwischen Krippe und Himmelbett, dessen Formen bis auf die fehlende Überdachung wir wiederfinden, gibt das kleine Kunstwerk in seiner feinen, freudigen Polychromierung, in förmlichem Überschwang an architektonischer und bildhauerischer Dekoration einen rührenden Begriff von der klösterlich inbrünstigen Verehrung des kindlichen Erlösers (Abb. 50 bis 52).

In eigenartiger Weise verbindet sich in der Architektur dieses kleinen Prunkstücks der Charakter der Steinarchitektur mit der des Holzes. Wiege, Himmelbett und Gotteshaus in Art des Reliquienbehälters verschmelzen sich in selten harmonischer Weise. Die lebhafte Färbung — die Grundfarbe ist weiß, mit reicher Verwendung von Gold, Blau und Rot —, der heitere Schmuck der oben an der Stelle des sonst dort befestigten Stoffhimmels, der hier, um das Innere sichtbar zu lassen, wegbleiben mußte, angebrachten Schnüre mit kleinen Kugelschellen, die prächtig gewandeten, musizierenden kleinen Engel auf der Bekrönung der Pfosten bringen eine heitere, festliche Note in das kleine kirchliche Kunstwerk, einen Schimmer echter Weihnachtsfreude. Die Innenflächen von Kopf- und Fußteil sind mit einer Papiertapete beklebt, die gemalt oben einen Vorhang haltende Engel, unten wieder musizierende Engel trägt, den Gesamtakkord noch weiter verstärkend. Auch die eigentliche Bettausstattung entspricht der krippenmäßigen Prunkentfaltung. Den Grundstoff aus roter Seide bedecken Goldfadenstickereien mit echtem Perlenbesatz: auf dem Kissen erblicken wir das Lamm Gottes mit den Evangelistensymbolen, auf der Decke den Stammbaum Christi. Goldene, rot und grün emaillierte Vierpaßknöpfe und blattförmige Silberlamellen am Kissensaum treten zu weiterem Schmuck hinzu. Die ernstere, bildhauerische Zier bringen die Außenseiten in glücklich komponierten Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der heiligen drei Könige in fast frei gearbeitetem Hochrelief.

Welcher Kontrast zwischen größter Einfachheit und größtem Luxus der Ausstattung bei der Nebeneinanderstellung der armseligen Krippe von Bethlehem und diesen zumeist im ehemaligen Burgund und bis nach Flandern vorkommenden, dem Heilandkultus gewidmeten, mit reichem Juwelenglanz und höchster Kunstvollendung ausgeführten Jesuswiegen, ein Kontrast, so groß wie der zwischen der Ruhebank der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten unter dem Palmenschatten der Oase, und den funkelnden Hochaltären der Kathedralen, auf denen in goldenem Glorienschein die Madonnen der van Eyck und Memling thronen!



Abb. 53. Holzskulptur „Jesuskrippe", französisch, Ende des XIV. Jahrhunderts. Höhe 0,315, Breite 0,42 Meter

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ADALBERT STIFTER ALS MALER. Im Österreichischen Kunstverein ist unter anderen vormärzlichen Bildern jetzt ein ganzes Kabinett voll Bilder und Studien Adalbert Stifters zu sehen. Die meisten sind im Besitz des Herrn K. A. Bachofen von Echt in Nußdorf, der in dem berühmten Erzähler längst den weniger anerkannten Maler kultiviert. Wie man aus der trefflichen Stifter-Biographie Alois Raimund Heins ausführlich erfährt, glaubte Stifter wie Gottfried Keller, Gerhart Hauptmann und noch mancher bedeutende Dichter lange Zeit, zum Maler geboren zu sein. „Als Schriftsteller bin ich nur Dilettant und wer weiß, ob ich es auf diesem Felde weiter bringen würde, aber als Maler werde ich etwas erreichen." So schrieb der junge Mann und im Aufschwung der Zuversicht gelegentlich: „Ich bin so eitel zu sagen, auch ich bin ein Landschaftsmaler." Aber sein Talent war doch ganz anders orientiert. Die Selbsterkenntnis bleibt nicht aus. Diese „immer neuen Kolorite", die ihm einfallen, sind „so schön im Kopfe und wie oft so elend auf der Leinwand." „Wie ein Sieb," klagt er zu Rosegger, „ist diese Leinwand, nur das

Grobe bleibt darauf liegen, das Feine, Zarte, Wahrhafte fällt durch.“ Die Freunde sahen kopfschüttelnd zu, wie der Autodidakt, dem höchstens einiges Abgucken in den Ateliers als Schule diente, sich bitter plagte und das Gemalte ungezählte Male wieder abkratzte, so daß zum Beispiel Baron Helfert nur einmal ein fertiges Bild bei ihm gesehen hat. In seinem von Dr. Horcicka aufgefundenen Malertagebuche (1858 bis 1867, also bis ein Jahr vor seinem schauerlichen Tod durch das Rasiermesser, in den Qualen eines Krebsleidens), ist in sieben Rubriken nach Tagen, Stunden, ja Minuten schulmeisterlich genau verzeichnet, wie lange er an jedem Opus gemalt oder gezeichnet hat. „An der Ruhe gezeichnet von 10·07 bis 11·25; 1 Stunde, 18 Minuten“, und so fort. Da läßt sich denn ausrechnen, daß er an dem Bilde „Bewegung“ 75 Stunden und 21 Minuten gearbeitet hat. Dann zerstörte er es und ging nach zehn Jahren wieder daran. Im ganzen kostete es ihn 1163 Stunden und 43 Minuten, und ist doch nicht fertig. Da konnte er denn wohl jammern: „Stimmte nur die Hand mit dem Herzen überein; lauter Göttergröße und Zartheit und Glorie und aller Teufel wäre auf der Leinwand.“ Und der Weisheit letzter Schluß ist, daß er sich in der Kunst nur noch als der „untergeordnete Mann fühlt, der nur auf der Stufe des Liebhabers steht.“ Es ist also kein Zweifel, daß der Dichter in diesem Maler stärker war, als der Maler in diesem Dichter. Darum kam der Maler dem Dichter zu statten, dessen Auge und Ausdruck er schärfte, während der Dichter dem Maler bloß schadete, in dessen Gebilde er eine literarische Romantik hineintrug, so daß seine Landschaften lauter Schauplätze ungedichteter Novellen wurden. Am meisten liebte er öde Felsgegenden und Vollmondstimmungen. Wie oft hat er diesen Vollmond gemalt und variiert, in meist kleinen Bildern, von förmlich dosenmalerischer Ausführung (eine solche Dose hat er auch gemalt, für Castellis Sammlung). Dieses versilberte Gewölk über rundlichen Baumkronen und einem stillen Wasser, auf dem ein weißes Glanzlicht liegt, neben einer schwarzen Silhouette von Burgruine oder auch Windmühle. Im Baumschlag spürt man noch deutlich die allgemein frisierende Hand der Rokokoparkmaler nach, während für den Effekt als solchen der beliebte Van der Neer maßgebend bleibt. Immerhin sind einige dieser Bildchen sehr gelungen, so „Mondnacht in der Au“, „Straßenau in Linz“ und besonders „Passau“, mit der dunklen Bogenbrücke mitten durch und den schwarz aufstarrenden Kuppeln und Giebeln in der stark bewegten Luft. Er studierte übrigens auch viel nach der Natur. Man sieht da solche Bleistiftzeichnungen, einer abenteuerlichen Baumwurzel sogar, dann der „Gutwasserkapelle bei Oberplan“, wo er aber mit der Behandlung des Schlagschattens nicht zurecht kommt, während Einzelheiten, wie die Ecken der Fensterumrahmungen, ganz schönschreiberisch hingetiftelt sind. Auch eine hübsche Tierstudie ist da in Aquarell, der Vorstehhund des Barons Marenholz. Wiederholte Aquarellaufnahmen der Burgruine Wittingshausen, wo sein „Witiko“ spielt, zeigen, wie viel ihm an der Durchdringung seiner Schauplätze lag, doch sind sie mehr sachlich genau, als malerisch interessant. Recht fein kann er werden, wenn er ein schlichtes Stück Heimatsscholle („Friedberg“) in wenigen dünnen Wasserfarbentönen nach dem allgemeinen farbigen Eindruck hinlaviert; wobei übrigens die schwarzen Hausdächer wieder primitiv ausfallen. Zuweilen greift er zur Ölfarbe, um etwa den Hohen Staufen bei Salzburg in seiner dreigipfligen Ganzheit als Silhouette unter einen schweren Dunsthimmel hinzustellen, in wenigen Zügen und Massen, dekorativ, wobei die Luft ganz gestrichelt ausfällt, wie von einem modern hin und wieder fegenden Pinsel. Die Summe seines malerischen Könnens zeigt eine größere „Ideale Landschaft“, 1841 gemalt und in der Wiener Akademie ausgestellt, 1842 auf der Ausstellung des Pester Kunstvereins, wo sie von seinem Verleger und späteren Freund Gustav Heckenast erworben wurde. (Jetzt Bachofen von Echt.) Zwischen bleich emporstarrenden Felsen, deren eigentümliche Fleischfarbe und glatte Politur sofort an Gauermann erinnert, braust ein Wildbach breit hervor und stürzt über eine Felsstufe nieder. Da ist malerischer Zusammenhang und eine brauende Dunststimmung vorhanden, es ist ein abgeschlossenes Bild, an dem man nicht viel aussetzen wird. Die Motive sind aus der Natur geholt, von der „Teufelsmauer“, zu der auch Studien vorhanden sind (eine gute bei Max Kalbeck).

Wasser hat er anderwärts noch eingehender studiert, das Schäumen geht ihm technisch über die Kraft. Im stillen Königssee studiert er einmal die Spiegelungen ganz hervorragend, während ebenda die Felsen wieder ganz schematisch kulissenhaft erscheinen. Vereinzelt steht unter seinen Arbeiten ein Bild: „Place de Palud", offenbar ein Platz aus einer bretonischen Stadt, wo er doch nie gewesen. Das baulich und malerisch schwer zu bewältigende Motiv geht weit über seine Kräfte, ist aber tatsächlich sehr respektabel durchgeführt. Man muß das Bild für eine Kopie halten. Jedenfalls war es der Mühe wert, den sensitiven Naturempfinder Stifter auch einmal als Maler ans Licht zu stellen. Er war unbekannterweise weit geringer geschätzt, als er es verdient.

KÜNSTLERHAUS. Die XXXI. Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft, die am 16. März von Sr. Majestät eröffnet wurde, füllt das ganze Haus und bietet neben dem bekannten Durchschnittsstoff auch manches Erfreuliche. Eine Strömung ist nicht ersichtlich, es fehlen derzeit im engeren Kreise die mächtigen Persönlichkeiten und der Wellenschlag des Ozeans beunruhigt diesen Hafen nicht wesentlich. Ansehnlich ist jedenfalls das Porträt. An der Spitze steht Leopold Horovitz mit dem Kaiserbild, zu dem ihm der Monarch vor drei Jahren neunmal gesessen. Das Original erhielt Fürst Bülow, jetzt sieht man die Studie, die aber seither auch aufs feinste durchgebildet worden. Die ernste, harmonische Porträtkunst des Meisters bewährt sich wieder einmal. Vorzüglich ist ferner sein Bildnis des Herrn Paul v. Schoeller, aufrecht an einem Tische, auch die Hände meisterhaft, und ein mit mehr Apparat gegebenes Bild seiner jüngsten Tochter, an einem mit polnischem Goldteppich bedeckten Tische, über einem Folianten, das Antlitz ein Ideal-Oval voll elementarer Klarheit. Lászlò hat zwei Damenbildnisse beigesteuert. Das seiner Mutter, ein kleines Quadrat in Schwarz, läßt das bejahrte Antlitz in feinster Behandlung hell hervortreten; das der schönen Gräfin Jean de Castellane, in dunkelroter Toilette, dekolletiert, ist von elegantem Schwung. Viel Anklang findet J. Quincey Adams mit seinem lebensgroßen Bilde des Frl. Hofteufel. Vor dem Spiegel (Empire), in ihrer gelben Toilette aus O. Wildes „Idealem Gatten". Das Spiegelbild wiederholt das Urbild als optische Variante. Das ganze Arrangement erinnert an J. E. Blanche (von dem die Ausstellung auch zwei sehr gute Originale enthält, ein Brustbild besonders fesch und arabeskenhaft pikant). Von Adams ist auch die Sängerin Drill-Orridge gemalt, in schwarzer Toilette mit blendendem Ausschnitt, sehr präsentierend, in den Schwärzen vielleicht etwas angestrengt. Noch andere bekannte Porträtnamen bewähren sich. Scharff (Dame in Sealskinjacke), W. V. Krauß (Dame in vorzüglich behandelter Changeantseide), Schiff (sehr gutes Herrenbildnis), Joannovits (Baron Gautsch, Frau Niese, dieses etwas bunt), Schattenstein (dämmeriges Ensemble, diesmal schwärzlich, denn der Künstler sucht sich noch immer, in jedem Bilde anderswo), dann Pochwalski, Uhl, Julius Schmid, Rauchinger, Veith, Wilda, Krestin, Gsur, Zewy, Ondrúšek. Mitunter freilich ist die Toilette besser gemalt als die Person; die will nun einmal so oder so aussehen. Unter den Jungen sind einige, die sich nicht von großen landschaftlich-genrehaften Unternehmungen abschrecken lassen und hoffentlich Preise davontragen werden. Da ist Jehudo Epsteins „Begräbnis in den Lagunen", klar und kühl, mit vielen scharfstudierten lebensgroßen Figuren; eigentlich etwas hart und unvenezianisch, aber voll besonnener Arbeit. Dann als Gegensatz Schattensteins großes römisches „Picknick", mit einem Dutzend lebensgroßer Figuren in allerlei populären Toilettenfarben, möglichst unscharf gesehen und gegeben, auf harmonische Luftstimmung. Dann Jungwirths „Primavera", eine weißblühende Frühlingsstimmung mit einer Volksmadonna; hübsch gedacht, aber malerisch noch nicht reif. Tomec („Nach der Messe") geht ein zweites Mal in den Stephansdom, diesmal mehr wegen des Publikums, und bringt viel Leben heraus. Auf dem Stephansplatz findet dagegen Larwin jene bekannten Blumenweiber, deren weitläufige Erscheinungen er mit Humor in hellen Tagesfarben behandelt. Ludwig Koch erweckt in einem Dreibild die Soldatentypen der Prinz Eugenius-Zeit, Ajdukiewicz in einem anderen die St. Wolfgang-Legende, die ihm aber nicht frisch genug ausfällt.

Eine echte Sonnenstudie, mit viel Halbschattenreiz, ist Krauß' Interieur aus Chioggia. Wilda („Prinz und Bauernmädchen"), Schmid („Haydn-Konzert", für die Vervielfältigung) sind zu erwähnen; auch Susanna Granitsch („Jeder trägt sein Kreuz") mit ihrer poetischen Dämmermalerei. Ein Kabinettstück ist Isidor Kaufmanns „Betstube", mit einer jungen Judenfrau aus dem Östlicheren. Den Kaiser hat sie an Holbein erinnert, und daran ist etwas. Kinzel, Heßl, Merode bilden eine Art Gruppe, die auch ihre Eigenschaften hat und Freunde findet. Quittners großes Dreibild: „Die Reise" faßt eine lauschige Interieurszene voll Koffer, Schachteln und Reisesachen zwischen zwei helle Landschaftsmotive, eine schlesische mit Bahnzug und eine aus St. Cloud mit Teich. Das ist ein hübscher malerischer Gegensatz, wobei das Mittelstück Recht behält. Ein Durcheinander von farbigen Sachen ist da in eine schummerige Harmonie gebracht, wenn auch in der Luftperspektive nicht zur Ruhe gelangt; immerhin eine Probe wachsender Zwecke und Mittel. Unter den Landschaftern haben sich Zoff, Ameseder, v. Poosch, Tina Blau, Tomec, Schaeffer, Suppantschitsch sehr gut eingestellt, Darnaut und Ruß bleiben etwas in der Hinterhand. Pippich hat eine nachdrücklich gegebene Salesianer-Ansicht (übrigens auch ein recht freiluftiges Genrebild: „Der Geächtete") und v. Pflügls „Inneres der Piaristenkirche" ist auch ein gesundes Stück.

Ziemlich reich ist die plastische Abteilung. Porträtbüsten jeden Geschmacks tauchen auf; auf Ultranatur durchgearbeitet Scherpes Martinelli und Anzengruber (von ihm auch der Gips eines großen Tizian für eine Außennische des Künstlerhauses), glatt herausgeschmeichelt Benks Marmore (am besten seine Tochter, zu zuckerbäckerlich zwei Kinderchen), derb monumental die Bronzebüste (Graf Wladimir Dzieduszycki) und beachtenswert gesund eine zweite (Graf Krosinski) von Jan Nalborczyk in Zakopane, eine tapfere Improvisation der Benndorf von Hella Unger (die auch einen sehr bemerkenswerten männlichen Akt sitzen hat), recht stilistisch gesehen eine Damenbüste von Rothberger, etwas tragisch gestimmt eine große Büste (Oberingenieur v. Lößl) von Melanie v. Horsetzky. Unter den Ausländern eine wirklich drastische Kolossalbüste (Eugen Drippe) von Hermann Joachim Pagels-Berlin, Eigentum der Nationalgalerie; vorzügliche Kleinbronzen von Du Bois und ein mächtiger Kauerakt von Charpentier. Schwerdtner und Leisek bringen Grabmäler mit guten Aktfiguren, Jakob Gruber eine bronzene Porträttafel mit Mozarts Mutter und Schwester, für St. Gilgen. Unter den Plakettisten steht Stephan Schwartz voran. Seine Erinnerungstafel zur Kruppschen Silberhochzeit, von den Berndorfer Arbeitern 1906 gestiftet, ist ein treffliches Treibwerk in Kupfer, mit silbernem Medaillon in der Form frei empirisierend. Seine sechs nach der Natur getriebenen Silberporträte (Marquis von Reverseaux, Sigmund Exner, Angeli, Herdtle, Frau Paula Dubs, Otto Schwartz) zeigen meisterliche Beherrschung des Verfahrens. Von Schwartz auch die neue Staatsmedaille für die Ausstellungen des Hauses, Auftrag des Ministeriums, in Gold auszuführen; mit sehr gutem Kaiserporträt und auf dem Revers drei weibliche Figuren in zeitgemäß freier Bildung und Gruppierung. Viel Fortschritt ist in Hujers Medaillentableau, er strebt in die erste Reihe hervor. Von Scheffer sieht man die Koschat-Medaille. Der beste Akt ist Zinslers liegende weibliche Figur. Und der junge Gornik hat eine in Bewegung und breiter Fassung treffliche Tigergruppe, die dem Säulenhof als Mittelpunkt dient.

Die Malerei des Auslands ist reichlich vertreten; fast der ganze deutsche Saal und der halbe erste Stock gehören den Düsseldorfern. Kritik hätte diesen Gästen gegenüber wenig Zweck. Die besten Bilder sind die von Blanche (besonders ein weibliches Brustbild), Fjaestad (Schnee), Caro-Delvaille (Manicure), Sorolla y Bastida (Sonnenglut), Richir (Kleine Amazone im Park), Gebhardt („Moses", mit zahlreichen Figuren, ein sehr repräsentatives Stück), J. Sholto Douglas (weißes Automobil mit vier Personen), Alfred East (japanische Landschaft), Dettmann und unter den Karlsruhern Dirks (Landungsbrücke von turbulenter Kraft), Gossens („Vor dem Spiegel"), Fritzel (sonniger Herbsttag), Dreydorff (Interieur in Blau und Grün) und die Büsten von Buscher (Andreas Achenbach) und Knubel (alte Frau).

SEZESSION. Die XXIX. Ausstellung bietet viel Sehenswertes und bringt namentlich auch ein starkes Stück Ausland. Ein ganzer Saal ist mit Bildern Charles Cottets behängt, aus der Bretagne, Spanien, Venedig, Ägypten. Natürlich sind die bretonischen die besten. Ihre merkwürdig schwarze Note hat er anzuschlagen gewagt, als alles ringsum der hellmalerischen Impression nachjagte. Aber er nahm sein Schwarz nicht aus der Galerie, wie Roybet von Ribera oder Theodule Ribot von Rembrandt, den er sich ins Schwarze transponierte, sondern aus der Natur wie Monet. Er pflückte die schwarzen Rosen, die dort im Freien wachsen. Wo die Volkstracht schwarz ist, die unbeworfenen Steinmauern und Feldzäune vom Wetter schwarz werden und Himmel und Meer gern ihr schwärzestes Gesicht machen, dort spielt das düstere Drama in drei Akten, wie es sein Triptychon „La mer“ zeigt. In der Mitte das Abschiedmahl, strotzend vom Leben der Palette, zwischen zwei grauen Flügeln; links die Ausfahrt, rechts die Trauer der Verwaisten. Eine vorzügliche kleine Studie zu diesem großen Luxembourg-Bild ist hier ausgestellt. Als Hauptstück dient die große „Wallfahrt in der Bretagne“. Ganz in dünnem Sonnenschein, auf dünnem Grün von Graswuchs, wo weithin schwarze Menschenreihen und Menschenkarrees wie eine Truppenparade in Trauer ihre Geometrie einzeichnen. Im Vordergrund frühstücken sechs Mädchen auf einem weißem Tuch im Grase, frisch wie von Cézanne hingesetzt. Das Ganze ein eigener Natureindruck mit einem Schauer von Augenblicklichkeit. Dagegen mit voller Ateliersorgfalt zusammengestreichelt und konzertmäßig gestimmt das große Bild „Johannisfeuer“, mit dem Flackerschein auf all den Figuren in der Nacht. Solche Transparenzen hat er überhaupt im Griff; die bleichen Gesichter seiner Trauergäste sind immer meisterlich. Ein lebensgroßer alter Schimmel auf der Weide ist ein gutes Beispiel, wie eindringlich er so ein Thema auf Strich und Fleck studiert. In südlicher Natur verliert er entschieden. Auch wenn er den Dom zu Segovia in verschiedenen Beleuchtungen malt; anstreicht, möchte man sagen. Es ist nicht die Luft drin, wie in Monets vielen Kathedralen von Rouen. Der andere Ehrengast ist der früh verstorbene Evenepoel, der durch seinen „Espagnol à Paris“ notorisch geworden. Auch er malt von der tiefgestimmten Palette, große Bilder: „Fest bei den Invaliden“, „Heimkehr von der Arbeit“, „Jahrmarkt am Sonntag“. Breit und weich zerfließend, mit vollsaftigem Pinsel, ganz auf „Ton“, dem er oft sehr wenig Spielraum gestattet und dennoch farbig bleibt. Von seinen „Ateliérecken“ und Zufallsporträten, die so entstehen, kann ein Maler lernen. Die Kunst, mit wenigen Broten Tausende zu speisen. Auch ein deutscher Gast, Slevogt, behauptet sich mit Glanz. Sein jugendliches Damenbildnis „Der graue Pelz“, eine Oktoberlandschaft, ein paar Blumenstücke sind die Frische selbst, und die Hand eines hervorragenden Nuancentreffers. Unter den Wienern gebührt der Lorbeer diesmal dem Radiermeister Ferdinand Schmutzer, der ein ganzes Zimmer mit seinen kleinen und großen Arbeiten füllt. Auch Monotypien, Zeichnungen und Aquarelle kommen vor, die kalte Nadel taucht stellenweise auf, der Löwenanteil aber gebührt der radierten Platte. Vom zierlichsten Exlibris bis zum, man möchte sagen, lebensgroßen Porträt, über 1 Meter hoch, reichen seine Abmessungen. Über Whistlersche Schranken ist er längst kühn hinausgewachsen, wozu freilich neue Vervollkommnungen und Hilfsmittel erforderlich waren. In diesen großen Porträten (Bürgermeister Dr. Lueger, Dame am Klavier, Frau Dr. G., Herr K. Wittgenstein und andere) ist er der unübertroffene Spezialist. Aber er porträtiert auch auf Licht- und Schatteneffekte hin mit brillanter Verve, wie das Blatt „Joachim und Exzellenz von Keudell“, die sich in dunkler Plastik von der Fensterhelle abheben. Eines der schönsten Bilder ist in Rembrandtscher Art („Hundertguldenblatt“) geführt, die große „Klostersuppe“ (43 : 54 Zentimeter), deren Platte die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst für ihr nächstes Prämienblatt (1907) erworben hat. Der Künstler hat die Studien zu diesen Armeleutfiguren bei den Lazaristen auf der Kaiserstraße mit großer Sorgfalt gemacht und führt an ihnen seine Schwarz-Weißskala mit eminenter Feinfühligkeit durch. Ersten Ranges sind auch die Landschaften von Sigmundt: „Alte Weiden“, „Gemüsegarten“ und „Sommerabend“, wo die anspruchsloseste Natur in ihren

unauffälligen Äußerungen einen Reiz von Lieblichkeit hat. Originell wirken drei lebensgroße Männerporträte, bei aller Naturfarbe fast silhouettenscharf wirkend, von Rudolf Bacher, der auch eine köstliche Bronzebüste seiner 92jährigen Tante ausgestellt hat. Mehoffer schickt aus Krakau sehr urwüchsige dekorative Entwürfe; einer für den Plafond eines Sitzungssaales ist aus Motiven von Gefieder, Schlangen und dergleichen seltsam anziehend kombiniert. Andere Wiener versuchen sich im Ultra. Jettmar („Sturm", „Gewitter") macht wahre Geflechte von Akten, die das Auge lebhaft beschäftigen, bei leider ungenügender, süßlicher Farbe. Andri stilisiert einen Tagesanbruch, mit Holzfällern im Vordergrund, bis zur mystischen Lichterscheinung einer Parsifalszene hinan. Lenz' „Waldkönig und klagendes Mädchen" schlägt seine Lieblingsstimmung von feuchtem Wald- und Wiesengrün mit Innigkeit an. König setzt einen weiblichen Akt, dessen untere Hälfte außer jedes Verhältnis gerät, in pompejanische Farbenharmonie. Alfred Offners Theatervorhang für Czernowitz ist ein reizender Entwurf mit Kinderfiguren und Ornamenten, wie für Applikationsstickerei; gemalt und vergrößert dürfte er sich weniger bewähren. Stöhr erregt Kopfschütteln durch einen großen sitzenden Frauenakt, den er ganz blauviolett schillern läßt. Luigi Bonazza (Orpheus) stilisiert, in Form und Farbe spröde, mit starken Entlehnungen von Klimt. Andere junge Leute werden jetzt im Ausland umgekrempelt; so der sehr begabte Ludwig Wieden bei Herterich, von wo er bereits eine weiße Dame in stürmischen Spiralwirbeln eingesendet hat. Sein großer Rückenakt im „Jungbund" vor drei Jahren war das Richtigere. Gesunde Bilder finden sich noch von Nowak, Friedrich, Haenisch, Karl Müller, Nißl, Liebenwein, Legler, Rösch und anderen. Plastisches, zum Teil mit einem Zug von Extrawesen, von Mestrovic, Ehrnhöfer, Hanak und Alfred Hoffmann, Schmuckgerät von Franz Meßner.

HAGENBUND. Die XXII. Ausstellung des Hagen hat die richtige Frühlingsstimmung. Schon der Katalog in seinem Blütenschmuck, ein wirklich reizvolles Holzschnittwerkchen des sehr begabten Rudolf Junk (auch die Holzstöcke dazu sind ausgestellt), hat den vollen Saisonreiz. Der Raum ist von Urban erfinderisch gestaltet; um ein mittleres Polygon fächerförmig ausstrahlende Räumlichkeiten. (Einige von Alfred Keller ausgestaltet.) Der Mittelsaal ist mit Majoliken (Powolny und Löffler), Blumenpanneaux (Kuba), Holzintarsien (Graf Schaffgotsch) und vier weiblichen Akten auf blauem Grunde (L. F. Graf) ausgestattet. Der Charakter der Stegreifarbeit ist nicht vermieden, doch ein eigenartiger Eindruck von vielgestaltiger Schaffenslust erreicht. Als wertvolles Kuriosum sind die acht altvergilbten Alabasterbüsten von Franz Xaver Messerschmidt (1732 bis 1783) aufgereiht, welche Urban aus dem Depot der Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse ans Licht gezogen hat. Löbliches Beginnen. Warum auch sollten sie so ganz verschollen sein, seitdem 1865 das k.k. Österreichische Museum die ganze Serie Messerschmidtscher „Charakterköpfe" (über hundert waren beabsichtigt, 64 wurden fertig) ausgestellt hat? Sie zerstreuten sich dann in Privatbesitz: zu Klinkosch, dem Grafen Edmund Zichy und in andere Hände; einige in weichem Metall besitzt der Schriftsteller Beer-Hoffmann. Der um Altwiener Kunst wohlverdiente Photograph Josef Wlha hat kürzlich (im Verlage „Pallas") ein ganzes Album dieser Köpfe veröffentlicht, nach Gipsabgüssen im Besitz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Es sind 45 Büsten, jede in Vorder- und Seitenansicht gegeben. Eine wahre cosa rara, diese phantastisch-realistische Plastik eines Meisters, der seinerzeit für „verrückt" galt und sich von der Wiener Akademie, die ihn vorzeitig pensionierte, nach dem stillen Preßburg zurückzog. Dort besuchten ihn die Kunstschreiber des Auslands, die Meusel, Nikolai und andere. Friedrich Nikolai schildert den weltfernen Sonderling sehr eingehend (in seinen bekannten Reisebänden) und ist auch den Charakterköpfen auf den Grund gekommen. Sehr viele sind Selbstporträte, vor dem Spiegel gemacht, nach den Grimassen, die der Künstler schnitt, um Charaktere, Temperamente, Seelen- und Körperzustände auszudrücken. Und dabei hatte er die Vorstellung, daß jede Körperstelle einer im Gesichte entspräche, so daß der Reiz jener sich gesetzmäßig in diesem auspräge. Dieses

Verhältnis zwischen Kopf und Gliedmaßen war der Alp seines Lebens, diesem Rätsel brütete er nach, auf vermeintlich ägyptischer Grundlage. Er war Mystiker, Spiritist und vor allem Mesmerist. Mesmer war sein Kamerad gewesen schon in der heimatlichen Dorfschule zu Dillingen in Schwaben; in Wien lebten sie dann in gegenseitiger Intimität. Anderer Spuk der Zeit kam hinzu, daß er ganz und gar Okkultist, ja Geisterseher wurde. Im harten Kampf mit Geistern, die ihn am Ergründen der „Proportionen" hindern wollten, aber nicht konnten, schuf er in Preßburg, im letzten der letzten Häuser am „Zuckermandl", diese Schar von Köpfen. Zwei derselben nannte er seine Schnabelköpfe, weil das ganze Gesicht sich vorne in einen langen Schnabel auszog. Einer der beiden ist jetzt im Hagen ausgestellt. Und in diesen Schnabelköpfen, die er nie ohne Grauen ansehen konnte, glaubte er den „Geist der Proportion" konterfeit zu haben, mit dem er so oft Leib an Leib gerungen, bis er ihn endlich bezwang. Schauerliches Wahnleben eines genialen Realisten; erlebter E. T. A. Hoffmann.

In dem großen Porträtsaale der Ausstellung sind einige gute Stücke von Graf, Kuba (auch die weibliche Porträtstudie mit den breit ineinander schwimmenden Tönen des Kleides), Kuehl (Selbstporträt). Hampel, im Kleineren und Kleinsten so geschickt, reicht für große Maßstäbe nicht aus; so ein Bild scheint aus dreien von verschiedenster Faktur zusammengewachsen zu sein. Goltz malt die Hofschauspielerin Mell im Kostüm aus „Quality Street", ohne rechten Schick. Dorsch vergröbert die Kuehl-Schule, auch sein Dresdener Genosse Sterl befriedigte bei früherer Gelegenheit mehr. Einer der hübschesten Bezirke der Ausstellung ist der graphische. Es ist da auch mancher neue gelungene Versuch zu sehen. Roth hat in Gemeinschaft mit Professor Gersuny ein Radierverfahren erfunden, das mit Hilfe von Kollodium das Arbeiten vor der Natur erleichtert, indem es probeweises Abziehen einzelner Teile ohne Kupferpresse ermöglicht. Konopa stellt landschaftliche Monotypien aus, farbige Kupferdrucke nach eigener Methode, an der er schon zwei Jahre arbeitet. Manche dieser Blätter aus der Bretagne sind vorzüglich. Leflers Aquarelle für das Bilderbuch „Kling Klang Gloria", Hampels Aquarelle, in Kleister gemalt, sowie seine schon fast gschnasig guten Aquarellkopien alter Bilder (Bauernbrueghel und andere), die farbigen Donauradierungen von Richard Lux, die eminent feinen, zum Teil farbigen Radierungen von Šimon und Michl (aus Prag, in Paris), dann die meisterhaften kolorierten Porträtzeichnungen Svabinskýs (Exzellenz Koerber voran) geben eine amüsante Rundschau in Schwarz, Weiß und Bunt. Auch einige Landschaftsmaler bewähren sich neu; Barth, Reß, Roth, Baar, Bauriedl. Und aus Krakau senden die beiden Hinterwäldler Sichulski und Uziemblo bäuerliche und winterliche Kraftmeiereien, in denen doch schon manches Moment der Klärung an den Tag tritt. Bemerkenswerte Plastik findet sich zunächst von Josef Heu, der mit dem Architekten Urban einen Gruftbau für den Grafen Lamberg (bei Steinach-Irdning) zu schaffen hat. Die Pietà-Gruppe erinnert an die Klingersche, wobei die Maria als Frau aus dem heutigen Volke aufgefaßt ist. Aber es ist Stimmung in diesen Bildungen und auch in den knienden Engelpaaren, doch sind diese etwas unstatisch in Nischen untergebracht, welche in den Stützpfeilern selbst ausgestemmt sind. Von Leopold Forstner kommt eine hübsche Glasmalerei hinzu. Aus der Kleinplastik seien noch die Animalia von Barwig und Simay hervorgehoben. Von Barwig insbesondere die reizende Panthergruppe und eine stilisierte Katze in poliertem Ebenholz, was einen distingierten Augenreiz ergibt. Von Simay selbstverständlich Affen, in Holz, und im besten Humor.

PAUL GAUGUIN. Bei Miethke (Dorotheergasse 11) kann man jetzt diese neueste „gloire" Frankreichs genau kennen lernen. Im Pariser Herbstsalon 1906, wo Gauguin zwei Säle mit seinem posthumen Ruhm füllte, war er der Clou. Auch für die Kunsthistoriker, die den Vielverlachten nun amtlich in ihr Register aufnehmen mußten. Gauguin war 1848 in Paris geboren und starb 1903 auf Tahiti, am Aussatz. Seine Großmutter, die bekannte utopistische Schriftstellerin Flora Tristan, Kollegin Fouriers und Cabets, die selbst eine

„theogonische Zeichnung“ veröffentlicht hat, war mit einem braunen Peruaner verheiratet. In Peru wuchs auch Paul auf. Der Sohn eines 48er Umsturz-Journalisten diente dann als Matrose auf Kauffahrern und Kriegsschiffen, heiratete die Tochter eines dänischen Hafenkapitäns, Schwägerin des norwegischen Malers Fritz Thaulow. Also Revolution, Utopie, Äquator und Ozean in diesem Blute. Er wurde zunächst Börsenagent und verdiente 50.000 Francs jährlich, sammelte aber impressionistische Bilder und malte dann welche. In Pont Aven (Bretagne) warf er sich ganz auf die Malerei, anfangs in der Weise Monets, dann stilisierend. Er stellte wiederholt in Paris aus, fand aber, je stilistischer er wurde, desto weniger Anklang. Auch nicht bei Durand-Ruel, wo er das zweite Mal 45 von den Marquesas-Inseln und Tahiti mitgebrachte Bilder ausstellte. Der Peruaner in ihm brach mächtig durch und er berauschte sich an der üppigsten Exotik. Goldenes Zeitalter in einer Märchennatur, wie er sie auch in seinem (jetzt unfindbaren) Buche „Noa-Noa“, mit Charles Morice gemeinsam, in Vers und Prosa geschildert hatte. Er kehrte dann der Zivilisation den Rücken und ging für immer nach Tahiti. Bei Miethke wirft man nun einen Blick in den Farbentraum seines Lebens. Er ist ein mächtiger und zugleich empfindlicher Farbenseher, der die Eindrucksmalerei gleichsam um eine tropische Kolonie bereichert hat. Eine Kolonialkunst wird ja in diesem Jahrhundert der Imperalismen gewiß entstehen. Die schüchternen, technisch unrealisierbaren Träume Hans von Marées von Hesperidengärten und Ludwig von Hoffmanns von verlorenem Paradiese sind hier zum Teil schon erfüllt. Eines der Wundermärchen unserer Zeit. Wenn Gauguin selbst die heilige Familie nach polynesischem Typus malt (eines seiner prächtigsten Stücke), sollten doch diejenigen Europäer keinen Anstoß nehmen, die so viele schwarze Madonnen (Maria aegyptiaca), meist dem heiligen Lukas zugeschrieben (auch die in der Santa Casa zu Loreto), unbedenklich hinnehmen, weil sie von alters überliefert sind. So weit der Künstler impressionistisch malt, ist er heute allgemein als Meister anerkannt. Neben diesen Perlen sind aber auch seine merkwürdigen Stilversuche, mit kühnsten Vereinfachungen aller Elemente eines Bildes. Auf einem japanischen Farbenstich oder Kakemono nimmt man sie ohne Frage hin, hier weist die Mehrzahl sie mit Hohn ab. Und mit Unrecht. Sie geben eine intensive Vision von Urnatur und bauen, innerhalb ihrer Selbstbeschränkung, ein vollständiges malerisches Weltbild auf, wie es der Naturalismus nie erzielen kann. Das ist ja eben der Sinn des Stils und Stilisierens. Sich bescheiden, um Einfachheit und Vollständigkeit zu gewinnen. In engen Grenzen ein volles Weltbild. Gauguin ist dies innerhalb seiner natürlichen Grenzen erstaunlich gelungen und es wird ja auch, dank seiner Verstorbenheit, mit der Zeit anerkannt werden. Andere Naturen werden andere Wege zu gleichem Ziele finden. — In dem anderen Miethkeschen Lokal (Graben 17) sieht man gleichzeitig andere letztmoderne Pariser Meister zusammengestellt. Vorzügliche Bilder von Maurice Denis, gegen den es keine Bedenken mehr gibt, von Cézanne, dessen Tod auch schon die Opposition besänftigt hat, dann einiges von Bernard, Puy und noch anderen. Das Publikum kann nur gewinnen, wenn es solche malerische Erfahrungen macht.

KLEINE NACHRICHTEN

NEUE REMBRANDT-LITERATUR. Das Jubiläumsjahr 1906 hat eine Fülle neuer Schriften über Rembrandts Werke gebracht, meist populärer und popularisierender Natur. Die Deutsche Verlagsanstalt publizierte in ihrer Sammlung „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben“, mit einer Einleitung von dem jetzt verstorbenen Adolf Rosenberg, 565 der Gemälde des Meisters. Die Reproduktionen sind scharf und entsprechend gut, wer sie genau und verständig durchgesehen, wird gerne dann zur weiteren Erkenntnis nach Bodes monumentalem Meisterwerk greifen. Auch die Radierungen Rembrandts gab dieselbe Verlagsanstalt in dieser Sammlung heraus. Hans Wolfgang Singer in Dresden hat die Ausgabe besorgt. Er hat eine Neuordnung der Oeuvres von Rembrandt vorgenommen und nach

dem Vorbild der Radierer Seymour Haden und Alphonse Legros eine sehr strenge Ausscheidung vorgenommen, bei der unter anderen eine Reihe von bisher ziemlich unbestritten, Rembrandt gegebenen Blättern auf den Index gesetzt wurde. Er geht bei seiner Auswahl von ästhetischen Reflexionen aus. Sicherlich sind die Radierungen Rembrandts noch lange nicht genug studiert, das Oeuvre steht gewiß noch nicht fest und Diskussionen darüber können der Sache nur dienlich sein, aber es erscheint denn doch fraglich, ob eine populäre Ausgabe der richtige Platz dafür ist, ob ein Forum von Laien nicht noch mehr dadurch verwirrt wird, besonders da der Verfasser, der nach Rosenbergs Tode das Werk übernahm, mit einem teilweise sehr unzulänglichen Material zu arbeiten gezwungen war. Die meisten Klischees waren schon fertig und leider zum größten Teil nach letzten Zuständen hergestellt. Ein Anhang gibt die Liste sämtlicher abgebildeten Blätter nach der Reihenfolge von Bartsch. Dieselbe Verlagsanstalt gab noch einen hübsch ausgestatteten Rembrandt-Almanach 1906/1907 heraus, in dem eine Reihe von Schriftstellern und Künstlern die Persönlichkeit Rembrandts, deren künstlerische und kulturelle Macht schildert. Reiche und köstliche Gaben brachte Wilhelm Bode, der Größte und Feinste unter den Rembrandt Ergebenen. Das monumentale achtbändige Werk der Gemälde Rembrandts, in dem Bodes genialer Spürsinn, seine intuitive Erkenntnis und strenge wissenschaftliche Arbeit dem Meister und sich ein unvergängliches Denkmal geschaffen, ist schon vollendet gewesen. Diesmal, zum Jubiläum, brachte er als Huldigung ein feines prächtiges Büchlein,* eine lange Reihe der Lieblinge Bodes, denen er, angefangen mit seinen Studien zur holländischen Malerei, seit 30 Jahren nachgeht und die er in einer Menge von Einzelaufsätzen uns lebendig gemacht hat. Und den Zug eröffnet, wie billig, Rembrandt, der Jubilar selbst, gefolgt von den Meistern um ihn und neben ihm. So entstand dieses reizvolle Buch, das zugleich so ganz persönlich und lebendig ist. Eine zweite Publikation, die Bode im Verein mit Wilhelm Valentiner geschrieben,** gibt, unterstützt durch eine Auswahl des Besten in Abbildungen ein prächtiges Bild der ewig modernen Kunst Rembrandts, eine meisterhafte Einführung in das Verständnis, den Genuß derselben. Das Gewaltige und Entzückende an der Kunst Rembrandts ist es, daß jeder Mensch, mit Geist, Empfinden und künstlerischem Fühlen, der sich mit ihr auseinanderzusetzen sucht, Überraschendes und Neues sieht. So sind auch die beiden kleinen Büchlein von Richard Graul*** wertvolle Beiträge zur Erforschung Rembrandts geworden. Am glücklichsten erscheint mir die Studie über die Zeichnungen, die vor dem Erscheinen des Katalogs der Rembrandt-Zeichnungen von Hofstede de Groot erschienen, weit über den Rahmen einer populären Schilderung hinausgeht und eine Reihe wertvoller Fingerzeige für Datierung, Echtheitsfrage, Kopien etc. bietet. E. W. Braun

DER ALTARBAU IM ERZBISTUM MÜNCHEN-FREISING.†

Ein Buch von wirklich kunstgeschichtlicher Bedeutung und zugleich von großem praktischen Werte. Hoffmann gibt innerhalb einer geschlossenen, geographisch und kulturell zusammengehörigen Gruppe die stilistische Entwicklung des Altarbaues von der späten Gotik bis zum Empire, wobei er mit besonderer und begreiflicher Vorliebe für die künstlerischen und psychologischen Qualitäten des prunkreichen Barock- und Rokokoaltars eintritt. So erhalten wir nicht nur einen interessanten Beitrag zur allgemeinen Kunstgeschichte, sondern auch einen hübschen Einblick in die lokalen Eigenarten der einzelnen Stile unter dem Einfluß eines bestimmten, genau vorgeschriebenen Zweckes.

* W. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländisch-vlämischen Malerschulen im XVII. Jahrhundert. Leipzig, E. A. Seemann.

** Rembrandt in Bild und Wort, mit zahlreichen Abbildungen. Berlin, Richard Bong, Kunstverlag.

*** Rembrandt. Eine Skizze. Mit 14 farbigen Reproduktionen. Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Beide Werke bei E. A. Seemann in Leipzig.

† Dr. Rich. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München-Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des XV. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München-Freising. IX. München, J. Lindauer. Mit 59 Abbildungen.

Und gerade diese lokalen Eigenarten muß man genau kennen, wenn es sich beispielsweise für einen Konservator darum handelt, sachgemäße Ratschläge bei der Restaurierung oder Ergänzung alter Altäre zu geben. Speziell für den Altarbau sind derartige Untersuchungen wie die Hoffmanns sehr wichtig und für andere Gebiete nachahmenswert. Allerdings würde es sich dann empfehlen, die Illustrationen, Total- und Detailansichten der Altäre, in größerem Maßstabe und von einer besseren Qualität der Reproduktion zu nehmen, als es leider bei dem Hoffmannschen Werke der Fall ist. E. W. Braun

SCHRIFTLITHOGRAPHIE. Ein Berufener hat es hier unternommen, für ein Spezialgebiet des Schriftwesens einen Unterrichtsbehelf zu schaffen* und man kann sagen: mit Erfolg. Der Verfasser bringt zu diesem Beginnen zwei Qualitäten mit, die nur selten in einer Person vereinigt sind. Er ist der praktisch geschulte Fachmann, der Schriftlithograph von der Pike auf und er versteht es auch, seine methodischen und praktischen Erfahrungen in verständlicher und leichtfaßlicher Form darzustellen. Dabei kennt er seinen Leserkreis und dessen Bedürfnisse genau. Vor allem macht er seinen Schüler tüchtig im Handwerksmäßigen. Er ruht nicht, ehe die Ellipsen in einem Zuge nach langer mühevoller Übung so gelingen, daß sie die Grundlage zu den Schriftformen bilden können. Er verlangt harte Arbeit und schon in den ersten Stadien des Unterrichts ein hohes Maß von Ausdauer und Fleiß, um jene Gründlichkeit zu erlangen, die seine Sache erfordert und die das Gelenk frei machen von allem Persönlichen und Handschriftlichen des Schreibers. Hier freilich setzt die Frage ein, ob nicht gerade die Schriftlithographie vor einschneidenden Änderungen steht. Der Verfasser hat dies auch gefühlt und eine Reihe von Anregungen aus verwandten Gebieten vorgeführt. Dadurch nämlich, daß sich speziell der typographische Betrieb im letzten Dezennium mit einer stattlichen Anzahl von ornamentalen und dekorativ wirkenden, von Künstlerhand geschnittenen Schriften zu bereichern wußte, hat er den Schriftlithographen teilweise aus seinem Felde verdrängt. Um so verdienstlicher ist es vom Verfasser, wenn er seinem Schüler einen weiten Blick auf dem Schriftgebiet sichert, ihn mit einer reichhaltigen Auswahl moderner Schrifterzeugnisse bekannt macht, ihn gleichzeitig aber auf das gründlichste auf seiner ureigensten Domäne, der lithographischen Schreibschrift, der Schrift in der Wertpapiertechnik, im Plakat- und Etikettenfach und der kartographischen Kalligraphie unterrichtet.

Das Werk, von dem Heft 1 bis 2 als Doppellieferung vorliegt, ist auf Büttenpapier gedruckt und zeichnet sich auch durch seine geschmackvolle und gediegene typographische Ausstattung vor ähnlichen Publikationen sehr vorteilhaft aus. Von besonderem Interesse erscheint unter den sechs der vorliegenden Lieferung beigegebenen Tafeln die graphische Darstellung des Studiums der lateinischen und deutschen Kurrentschrift.

KREFELD. Eine Ausstellung moderner französischer Kunst findet in diesem Jahre vom 21. Mai bis 21. Juli im Kaiser Wilhelms-Museum in Krefeld statt. Zur Förderung des Unternehmens hat sich ein französisches Komitee gebildet, das aus zehn Mitgliedern besteht, den Künstlern Alb. Bartholomé, Albert Besnard, Henri Martin, Claude Monet, Auguste Rodin, Theophil Steinlen und den Herren L. Bénédite, Konservator des Luxembourg-Museums, E. Lévy, Herausgeber der Zeitschrift „Art et Décoration", J. Maciet, Vizepräsident der „Union Centrale des Arts décoratifs" und H. Marcel, Generaldirektor der Nationalbibliothek in Paris. Die Ausstellung wird Werke der Malerei und Plastik und in beschränktem Maß auch Erzeugnisse der angewandten Kunst umfassen.

* Hesse Friedrich, Die Schriftlithographie, eine theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung der Schrift. Mit Vorlageblättern sämtlicher in der lithographischen Technik zur Anwendung kommenden Schriftcharaktere unter besonderer Berücksichtigung der modernen Kunstrichtung. Mit 30 Tafeln und etwa 150 Abbildungen im Text. 10 Lieferungen à Mark 1·50. Halle a. S., Wilhelm Knapp. 4°.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEU AUSGESTELLT. Im Saale VII eine große Anzahl Gold- und Seidenstickereien aus der Zeit vom XV. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts; bemerkenswert ist unter anderem die übersichtliche Darstellung einer wiedergefundenen Sticktechnik aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. März bis 20. Oktober ist die Bibliothek des Museums wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 2 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Februar von 3539, die Bibliothek von 1916 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAUM, Jul., Wiener Werkstätte. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

BECKER, F. Max Klinger. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

BERDEL, Ed. Die chemisch-technischen Meisterkurse an der kgl. Fachschule zu Höhr im Winter 1906/07. (Sprechsaal, 11.)

BIE, O. Was ist moderne Kunst. Mit einem Vierfarbendruck und 15 Vollbildern in Tonätzung. 63 S. (Die Kunst, Monographien. Herausgegeb. von R. Muther, 8°. Berlin. Bard, Marquardt & Co.) Mk. 3,—.

COLLISCHONN, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst., IV, 103 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. Mk. 2.—.

DICK, ST. Arts and Crafts of Old Japan. 8°. p. 164. London, Foulis. 5 s.

DIEZ, M. Allgemeine Ästhetik. Sammlung Göschen. Kl.-8°. Leipzig, G. J. Göschen. 80 Pfg.

ENGEL, J. Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

ERNST, E. Englische Buchbinderschulen. (Archiv für Buchbinderei, Febr.)

Zur Errichtung einer Fachschule für Glasfabrikation in Teplitz. (Zentralblatt für Glas-, Porzellan- und Ziegelindustrie, 687.)

Geschmack, Der deutsche. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

GRASSET, E. Méthode de composition ornementale. 2 vol. in-4 avec fig. et grav. en noir et en coul. T. 1er.: Eléments rectilignes, XX-388 p.; t. 2: Eléments courbes, 500 p. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. (S. M.)

Kunstgewerbe, Das moderne, in den Reichslanden. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

KUZMANY, K. M. Hans Ofner. (Dekorative Kunst, April.)

LANGE, K. Symmetrie und Gleichgewicht. (Dekorative Kunst, März.)

Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Gemälde, Skulpturen, Schnitzaltäre, Medaillen, Stikkereien, Goldschmiedekunst etc. Herausgegeben von O. Doering. 128 Taf., farb. Titelblatt und 118 S. illustr. Taf. Fol. Magdeburg, E. Baensch jun. Mk. 60.—.

MICHEL, W. Die Münchener „Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst“. (Kunstgewerbeblatt, März.)

MIETHE, A. Farbige Edelsteine. (Die Werkkunst, II, 14.)

Notwendigkeit, Die, vorgängiger Praxis beim Besuch von Kunstgewerbeschulen. (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

PAZAUREK, G. E. Studentenkunst. (Dekorative Kunst, April.)

Perlenarbeiten, Neue. (Dekorative Kunst, März.)

SCHAUKAL, R. Die sogenannte „moderne“ Wohnung. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

SCHMIDKUNZ, H. Das Kunstgewerbe als Ausdruck. (Dekorative Kunst, März.)

— Raumkunst und Traumkunst. (Der Architekt, April.)

SCHULZE, O. Das Naturstudium an den Kunstgewerbeschulen. (Innendekoration, April.)

SYBEL, L. Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. I. Bd. Einleitendes. Katakomben. VIII, 308 S. mit 55 Abb. und 4 farb. Taf. Lex.-8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 8.50.

VERNEUIL, M. P. Adolphe Giraldon. (Art et Décoration, Febr.)

— Les Oiseaux. (Art et Décoration, Jän.)

WEESE, A. Eine Anregung zum Sehen. Mit 160 Abb. VIII, 248 S. (Berühmte Kunststätten, No. 35.) 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 4.—.

WIDMER. Die Grundlagen des neuen Stils. (Deutsche Bauzeitung, 1.)

WILLOUGHBY, L. The Hendre Collection. (The Connoisseur, März.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ANNONI, A. Il Castello del Buon Consiglio in Trento. (Arte ital. dec. e ind., XV, 12.)

BECKER, F., s. G. I.

BUCHWALD, C. Hans Poelzig als Baukünstler. (Dekorative Kunst, März.)

BURGER, F. Ausstellung plastischer Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts in München. (Zeitschrift für bildende Kunst, März.)

— Donatello und die Antike. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1.)

COQUIOT, G. Les Figurines de Carabin. (L'Art décoratif, Jän.)

CUNDALL, F. Sculpture in Jamaica. (The Art Journal, März.)

DIBELIUS, F. Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1.)

FISCHEL, H. Volksbaukunst. (Der Architekt, März.)

GRENIER, A. Une „Pieta" inconnue de Michel-Ange. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

HABERFELD, H. Der Bildhauer Franz Metzner. (Kunstgewerbeblatt, Febr.)

HEILMEYER, A. Neue Wettbewerbe. (Kunst und Handwerk, 1907, 5.)

KEDDELL, E. A. An Adams House. (The Art Journal, April.)

LAHOR, J. La Décoration des Hopitaux. (L'Art décoratif, Jän.)

LEHMGRÜBNER, P. Das Rathaus in Wesel. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 2.)

LUX, J. A. Moderne Gartenanlagen. (Innendekoration, April.)

MICHAELIS, A. Ergänzte Antiken. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

Neubauten auf der Museumsinsel in Berlin. (Deutsche Bauzeitung, 17 ff.)

POULSEN, F. Zur Typenbildung in der archaischen Plastik. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1906, 4.)

SAUNIER, Ch. Lucien Schnegg. (Art et Décoration, März.)

Das neue Schiller-Theater in Charlottenburg und seine Stellung in der Entwicklung des modernen Theaters. (Deutsche Bauzeitung, 1.).

SCHLIEPMANN, H. Haus „Rheingold" in Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, April.)

SCHMIDT-DEGENER, F. De „Zeven Deugden" van Johannes van Eyck in het Nederlandsch Museum te Amsterdam. (Onze Kunst, Jän.)

STEFFEN, H. Altmünchener Höfe. (Anzeiger für Architektur und Kunsthandwerk, 2.)

STEGMANN. Musterentwürfe für kleine Landhäuser im Harz. (Dekorative Kunst, April.)

VERNEUIL, M. P. La Maison des Dames des Postes. (Art et Décoration, Febr.)

— Maisons de Campagne. (Art et Décoration, März.)

Weinhaus Rheingold in Berlin. (Berliner Architekturwelt, X, 1.)

WIDMER, K. Zur Entwicklung des modernen Wohnhauses. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

Zierdecken aus Eisenbeton. (Deutsche Bauzeitung 1906, 103/4.)

ZOBEL, V. Pützersche Hausbauten in Darmstadt. (Innendekoration, April.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BECKER, F., s. G. I.

BERTHIER, J. J. Une vie de la vierge, peinte dans le cloitre des cordeliers à Fribourg. (Fribourg artistique, 1.)

D'ANCONA, P. Di alcuni codici miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache. (L'Art, X, I.)

ETTINGER, P. Moderne russische Malerei. (Die Kunst für Alle, XXII, 12.)

FIELD, H. The Paintings and Decorations of Baron Arild Rosenkrantz. (The Studio, März.)

GRUBHOFER, T. Die alten Wandgemälde Tirols und ihr Schicksal. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 11.)

LABAUDE, L. H. Les Miniaturistes Avignonais. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

RIOTOR, L. Décoration d'Ecols à Anvers. (L'Art décoratif, Dez.)

— Un Plafond de J. P. Laurens. (L'Art décoratif, Jän.)

SAUERLANDT, M. Philipp Otto Runge. (Das Museum, XI, 1.)

UHDE-BERNAYS, H. Albrecht Dürer-Heft. Eine Einführung in Albrecht Dürers Leben und Werk. Mit 54 Abb. 32 S. 4°. Stuttgart, K. A. E. Müller. Mk. 1.25.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

B. Der Buchbock am französischen Lederbande. (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

Batikverzierung auf Bucheinbänden. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

BAYZELON, H. L'Industrie de la dentelle à la main et les Tentatives récentes de rénovation (thèse). In-8, 214 p. Lyon, Imprimerie réunies, 1906.

Behandlung, Die, des Figürlichen. (Archiv für Buchbinderei, Febr.)

Berechtigung, Die, des Pappbandes. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

BRAUN, J. Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 10.)

BRIEUVES, Mme. M. de. La Broderie Historique de la broderie à travers les âges et les pays. In-16, VII-197 p. avec modèles et dessins de Mme. M. Songy. Paris, Garnier Frères.

Einfluß, Der, des englischen Einbandes. (Archiv für Buchbinderei, Jän.)

ERNST, E., s. G. I.

JEAN, R. Le Costume aux XVIIe et XVIIIe siècles. In-8, 20 p. Melun, Imprimerie administrative, 1906.

LOUBIER, J. Die Kunstbuchbinderei in der Gegenwart. (Archiv für Buchbinderei, März.)

MICHEL, Wilh. Münchener Straßendekorationen. (Kunst und Handwerk, 1907, 6.)

PESCH, L. F. The so-called „Janina" Embroideries. (The Burlington Magazine, April.)

PICHON, J. Bibliophiles et Relieurs. Notes publiées par George Vicaire. In-8 carré, 47 p. Paris, Leclerc. 1907. (Extrait du „Bulletin du bibliophile" Tiré à 80 ex.)

RAE, O. M. Needlework Pictures. (The Connoisseur, März.)

SCHEFFLER, K. Bühnenkunst. (Kunst und Künstler, März.)

SCHULZE, P. Krefelder Möbelstoffe. (Innendekoration, März.)

SICHLER, A. Über das Einbinden von Zeitungen. (Archiv für Buchgewerbe, Febr.)

VAUDOYER, J. L. Les Tissus Musulmans. (Art et Décoration, Febr.)

VRIES, R. W. P. de. Een weder oplevende Technick. (Onze Kunst, Jän.)

WEBER, H. Weißstickerei. 59 S. mit 250 Abb. Lex-8°. Leipzig, Verlag der „Deutschen Modenzeitung". Mk. 1.25.

Weinzierl, F. X., ein Münchener Handwerkskünstler. (Archiv für Buchbinderei, März.)

WÜST, F. Buchbindekunstausstellung Hamburg (Hulbe). (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ANDRÉ, É. Charles Huard. (L'Art décoratif, Jän.)

COUDRAY, J. L'Art de la Gravure à l'Atelier d'Art. (L'Art décoratif, Jän.)

DODGSON, C. Die Holzschnitte des Baseler Meisters D S. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1.)

DORNEMANN, F. Über die Fabrikation von Schriften für die Vergolderpresse. (Archiv für Buchbinderei, März.)

FRITZ, G. Autogravüre. (Archiv für Buchgewerbe, 1907, 2.)

H. F. The Etchings of Donald Shaw MacLaughlan. (The Studio, März.)

LANGE, K. Die Atzel, die von dem Aal schwätzt. (Zeitschrift für bildende Kunst, Jän.)

LOUBIER, J. Graphische Kunst und Reproduktion. (Archiv für Buchgewerbe, 1907, 2.)

MICHEL, W. Künstlerische Plakate. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

PABST, Joh. Zur Geschichte des Buchdruckes. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Jän.)

RÓŻYCKI, K. v. Die Buchdruckerkunst in Polen bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, März.)

SCHMITZ, H. Die Buchkunst der alten Meister. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

SCHÖLERMANN, W. Die Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. (Dekorative Kunst, April.)

VERNEUIL, M. P. s. G. I.

ZUR WESTEN, W. v. Exlibris von Mathilde Ade. (Zeitschrift für Bücherfreunde, März.)

VI. GLAS. KERAMIK

Neuere Arbeiten der königlichen keramischen Fachschule in Höhr. (Sprechsaal, 8.)

CLAY, H. A. Zürich Porcelain. (The Connoisseur, März.)

FÖLZER, E. Die Hydria. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde. Mit 10 Taf. VIII., 120 S. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge.) Gr.-8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 4.—.

HODGSON, W. Some Old Ming Porcelaines. (The Connoisseur, April.)

LLOYD, C. G. Old Welsh Loughor Delft. (The Connoisseur, April.)

MOUREY, G. Les Animaux en Porcelaine de Copenhague. (Art et Décoration, März.)

PATRONI, G. Vasi Aretini. (Arte ital. dec. e ind., XV. 12.)

Porzellan. (Sprechsaal, 7; aus und über: Porcelaine. A sketch of its nature, art and manufacture by William Burton. London, Paris, Newyork and Melbourne. Cassel & Cie. Lim.)

SOLON, M. L. The Slip Decorated Dishes of Chirk Castle. (The Burlington Magazine, April.)

VALENTINER, W. R. Die spanisch-maurischen Fayencen der Sammlung Beit in London. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

Was wissen wir gegenwärtig von der Erfindungsgeschichte des europäischen Porzellans? (Sprechsaal, 10; nach Ausführungen des Oberbergrates Dr. Heintze in Meißen.)

ZIMMER, W. H. Beitrag zur Kenntnis der flüssigen Porzellanscharffeuerfarben. (Sprechsaal, 7.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BAUM, Jul., s. G. I.

BROUGHTON, E. Adam. Mantelpieces and Tables. (The Connoisseur, April.)

BÜNKER, J. R. Tischkreuze. (Zeitschrift für österreichische Volkskunde, XII, 1/2.)

CREUTZ, M. Der Schreibtisch für den Reichskommissär Lewald. (Berliner Architekturwelt, X, 1.)

JAUMANN, A. Dresdener Gartenmöbel. (Innendekoration, April.)

KUZMANY, K. M., s. G. I.

LEVETUS, A. S. Schloß Tratzberg in North Tyrol. (The Studio, März.)

RUGE, Cl. Über amerikanisches Wohnen. (Innendekoration, März.)

S. N. Leonid Brailowski-Moskau. (Dekorative Kunst, März.)

WADE, G. A. A Valuable Old Oak Room. (The Connoisseur, März.)

WESLOWSKI. Thronsessel aus dem ehemaligen griechisch-orthodoxen Kloster Moldawitza (Bukowina). (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. Folge, V. 9, 10.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRITTEN, F. J. Old English Clocks. (The Wetterfield Collection.) Illustr. 4°. London, Lawrence & Jellicoe. 52 s. 6 d.

DIBELIUS, F., s. G. II.

GRAEVENITZ, V. Die Bewaffnung des Gattamelata. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

HAMPE, Th. Archivalische Forschungen zur Waffenkunde. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

LENZ, E. v. Über Damast. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

PAZAUREK. Die Ästhetik des Eisens. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 14.)

SARRE, Frdr. Sammlung F. Sarre, Erzeugnisse islam. Kunst. Mit epigraphischen Beiträgen von Eugen Mittwoch. I. Teil: Metall. X, 82 S. mit 54 Abb. und 10 Taf. Lex.-8°. Berlin. (Leipzig, K.W. Hiersemann.)

WEINITZ, F. Die Waffensammlung im fürstlichen Residenzschlosse zu Arolsen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

ZESINGER, A. Der Gießer Samuel Maritz in Bern. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, VIII.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

DALTON, O. M. Byzantine Plate and Jewellery from Cyprus in Mr. Morgans Collection. (The Burlington Magazine, März.)

MASSIAC, L. M. de. Calices anciens en argent. (Fribourg artistique, 1.)

PAHUD, F. St. Maurice, Reliquaire de la Collégiale de St. Nicolas. (Fribourg artistique, 1.)

VENTURI, L. Cassetta d'argenta dorato e cristal di rocca eseguita in Venezia prima del 1587. (Arte ital. dec. e ind. XV, 12.)

WILLOUGHBY L. Norwich. Norwich Corporation Plate. (The Connoisseur, März.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BUCHENAU, H. Neue Mittelalterfunde aus Österreich. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 17-33.)

HILL, G. F. Italian Medals in the British Museum. (The Burlington Magazine, März.)

NAGL, A. Das Tiroler Geldwesen unter Erzherzog Siegmund und die Entstehung des Silberguldens. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 45-169.)

SCHALK, K. Unter Kaiser Leopold I. neu eingeführte Münzsorten. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 235-243.)

WILLOUGHBY, L. Bury St. Edmunds. (The Connoisseur, April.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

LAUFFER, O. Das historische Museum, sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbemuseen. (Museumskunde, III, 1.)

BERLIN

GRAUL, R. Erweiterungs- und Neubauten bei den königlichen Museen in Berlin. (Kunstchronik, XVIII, 18.)

BRAUNSCHWEIG

MEIER, P. J. u. K. STEINACKER. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig (mit Ausschluß der Sammlungen.) Herausgegeben vom Geschichtsverein für das Herzogtum Braunschweig. 150 u. III. S. mit Abb. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Mk. 1.20.

DACHAU

DOERING, O. Das Volkskunstmuseum zu Dachau. (Museumskunde, III, 1.)

DRESDEN

Ausstellung „Der gedeckte Tisch“. (Innendekoration, März.)

— Kunstgewerbe, Das deutsche, 1906. III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Mit Beiträgen von F. Schumacher, H. Polzig, C. Gurlitt und anderen. Herausgegeben vom Direktorium der Ausstellung. 303 S. mit Abb. 8°. München, F. Bruckmann. Mk. 15.—.

— R. G. Die erste graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig. (Zeitschrift für bildende Kunst, März.)

— TANDLER, A. Die III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. (Wiener Bauindustriezeitung, 25.)

HAMBURG

WÜST, F., s. G. IV.

LEIPZIG

R. G., s. G. V.

— SCHÖLERMANN, W., s. G. V.

MAGDEBURG

HAGELSTANGE, A. Das Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg. (Zeitschrift für bildende Kunst, Jän.)

MAILAND

L. H. Die Druckindustrie auf der Mailänder Ausstellung. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Jän.)

MÜNCHEN

Das Ausstellungswesen in München. (Deutsche Bauzeitung, 3.)

— BURGER, F., s. G. II.

NÜRNBERG

Die Nürnberger Ausstellung. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

PARIS

LEMOISNE, P. A. Exposition de Miniatures du XVIIIe siècle à la Bibliotheque Nationale. (L'Art, 806.)

— UHRY, E. und L. RIOTOR. L'Art décoratif au Salon de l'Automobile. (L'Art décoratif, Dez.)

PRAG

CHYTIL, K. Adalbert Ritter von Lanna und seine Widmung für das Kunstgewerbliche Museum in Prag. (Kunstgewerbeblatt, Feb.)

ROM

RUSCONI, A. J. Exhibition of Drawings by the Old Masters. (The Connoisseur, März.)

STUTTGART

LANGE, R., s. G. I.

UTRECHT

BREDIUS, A. Le Musée „Kunstliefde“ à Utrecht. (L'Art, 808.)

VERSAILLES

PÉRATÉ. A. Versailles. Mit 126 Abb. (Übersetzt von M. Dürr-Borst. IV, 152 S. Gr. 8°. (Berühmte Kunststätten 34.) Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 3.—.

ENGLISCHE ARBEITERDÖRFER. I. BOURNVILLE ❧ VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN ❧

DIE Entdeckung neuer Seewege am Ende des XV. und im XVI. Jahrhundert änderte die Stellung der westlichen Länder Europas vollständig. Sie werden von dem Moment ab, wo der offene Ozean die Verbindung mit andern Weltteilen bildet, die Ausgangspunkte des Welthandels; ihnen gegenüber schwindet die vorherrschende Bedeutung der früher mächtigen südeuropäischen Handelsemporien, entsprechend natürlich auch die Bedeutung der im Innern des Kontinents gelegenen Städte, deren Blüte mit dem Mittelmeerhandel in enger Beziehung stand. Die Entwicklung der maritimen Macht Spaniens, Portugals, Frankreichs, Englands und Hollands mußte zu Kämpfen um die Suprematie führen. Trotz der riesigen überseeischen Landerwerbungen ist Spanien relativ rasch zurückgeblieben. Das Ansehen, das der Betrieb von Handel und Gewerbe genoß, war zu gering, um eine mächtige Entfaltung zuzulassen. Das mehr als ausgiebige Zuströmen von Edelmetall allein reichte nicht hin, um zu einer Dauerherrschaft, die nur durch Tätigkeit gesichert wird, zu führen. Es fehlten jene Vorbedingungen, die Frankreich zur hohen Auffassung kulturpolitischer Gesichtspunkte führte, es fehlte ein Richelieu, Colbert, Mazarin, es fehlte die Einsicht für die außerordentliche Bedeutung einer exportfähigen Industrie, die Frankreich groß und reich machte. Das gleiche trifft für Portugal zu. England ist trotz vielfach erfolgreicher Gegenwehr der übrigen westeuropäischen Staaten aus dem langen Ringen um die Erschließung außereuropäischer Besitzungen als Vormacht hervorgegangen. Wohl waren auch deutscherseits Ansätze nach dieser Richtung vorhanden. Die Welser von Augsburg besaßen in Venezuela blühende Niederlassungen, aber kein starker Arm schützte sie. Die Hansa, früher Beherrscherin des englischen Ein- und Ausfuhrhandels (eine Niederlassung in London bestand bis 1597) war bedeutungs- und machtlos geworden. Als dann vollends der dreißigjährige Krieg eine gründliche Zerrüttung der inneren Verhältnisse Deutschlands herbeiführte, war überhaupt jede Möglichkeit einer Machtentfaltung zur See, ohne die keine Kolonialpolitik möglich ist, für lange Zeit ausgeschlossen. Wohl hat ein weitausschauender Souverän, der große Kurfürst von Brandenburg, die Wichtigkeit des Kolonialbesitzes erfaßt; in Guinea wurde sogar der Anfang dazu gemacht; aber mit dem Jahre 1720 verschwand die brandenburgisch-preußische Flagge wieder vom offenen Meer und die Schiffe, von denen sie einst geweht, verfaulten. — England führte den ersten großen, entscheidenden Schlag durch die Vernichtung der spanischen Armada. 1600 erhielt die

ostindische Kompagnie den ersten Freibrief; ins Jahr 1609 fällt die Besetzung der den Spaniern abgenommenen Bermuda-Inseln und damit der Beginn des Entstehens englischer Staatengebilde in Nordamerika. Während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts reiht sich unter fortwährenden Kämpfen, bei denen auch gründliche Niederlagen nicht ausblieben, eine Gebietserwerbung an die andere, so daß mit Ende des Jahrhunderts ein englisches Weltreich existierte, größer als irgend eines der vorangegangenen. Damit hängt jene fundamentale Umwälzung zusammen, die aus einem ackerbautreibenden Lande einen Industriestaat machte und eine völlig andere Richtungnahme der Wirtschaftspolitik bedingte. Die Entwicklung ist indes keineswegs bloß merkantilen Wegen gefolgt. Mit der stetigen Erweiterung der äußeren Machtsphäre hat die innerpolitische und geistige Schritt gehalten. Hundert Jahre früher als die französische Revolution das Prinzip: „L'état c'est moi" durchbrach, fiel in England mit dem Haupte Karls I. die Idee des Gottesgnadentums; älter als J. J. Rousseaus Lehren ist die Begründung neuer philosophischer Anschauungen in England durch Locke; länger schon als in irgend einem anderen Lande — die von „Geschlechtern" damals schlecht regierte, dem Namen nach republikanische Schweiz nicht ausgeschlossen — war die Redefreiheit in England zur Tatsache geworden. Gerade diese Umstände wollen in Betracht gezogen sein, wo es sich um die Behandlung neuzeitlicher Errungenschaften handelt.

Wer die mittelalterlichen Bauten Englands studiert, wird sich des Eindrucks nicht entschlagen können, daß daran nicht bloß eine Unsumme künstlerischer Erfindungskraft verausgabt sei, vielmehr wirkt der dabei zu Tage tretende Sinn für konstruktiven Aufbau, für zweckdienliche Behandlung des Materials mindestens ebenso stark. Mit dem Auftreten wesentlich anders gearteter Entwicklungsforderungen wird all diese Intelligenz in neue Bahnen gelenkt, das Wort „Necessity mother of inventions" tausendfältig bewahrheitet. 1690 schon hatte der Marburger Gelehrte Dionysius Papin aus Blois, gestützt auf ältere Versuche Brancas, Torricellis, Guerickes, eine durch Anwendung von Dampfkraft zur Hebung von Lasten in Bewegung gesetzte Vorrichtung erfunden, ja er fuhr wenige Jahre später auf einem durch Dampf getriebenen Schiffe auf der Fulda. Der Erfolg war für Deutschland gleich Null. Der Engländer Savery konstruierte, gestützt auf den ersten Papinschen Versuch, einen durch Dampfkraft betriebenen Entwässerungsapparat für Bergwerke. Ausschlaggebend aber wurde erst James Watts Erfindung, die Dampfmaschine, die eine völlige Veränderung der fabriksmäßigen Produktion hervorrief, ein gut Teil des Handbetriebs überflüssig machte, vor allem im Textilgewerbe. 1738 schon hatte Lewis Paul durch die Verbindung der von ihm erfundenen Streckwalzen mit den Flügelspindeln des Spinnrads die Spinnmaschine hergestellt, mit der er 250 Spindeln gleichzeitig in Bewegung setzte. Die Verbesserungen ließen nicht lange auf sich warten. Ackwright Hargrave (Jenny-Maschine), vor allen Crompton führten weiter ausgebildete Mechanismen ein, die eine nahezu ungeheuerliche Vermehrung der Spindeln



Abb. 1. Broadway, Straße mit alten Häusern

mit sich brachten, bis der „Selfaktor" alles Bisherige überholte. Ein paar Ziffern illustrieren den Aufschwung der Baumwollindustrie am besten. Nach Nostiz* betrug der Wert der eingeführten und verarbeiteten Baumwolle im Jahre 1770: 1 Million Pfund; 1775: 4 Millionen Pfund; 1784: 18 Millionen Pfund; 1800: 56 Millionen Pfund; 1809 über 88 Millionen Pfund; 1819: 133 Millionen Pfund; 1859: 755 Millionen Pfund Sterling. Die Verwendung des Dampfes als motorische Kraft brachte vor allem den Steinkohlenabbau, der bisher nicht von großem Belang war, schnell in die Höhe; damit wiederum stand das rapide Anwachsen der Eisenindustrie, die ebenfalls bisher keine wesentliche Rolle gespielt hatte, im Zusammenhang. In England und Wales wurden zum Beispiel an Roheisen gefördert: 1740: 17.000 Tonnen; 1788: 68.000 Tonnen; 1802: 170.000 Tonnen; 1806: 250.000 Tonnen; 1825: 442.000 Tonnen; 1840: 1,500.000 Tonnen und so weiter.

Noch im Jahre 1770 betrugen die englischen Staatseinnahmen aus landwirtschaftlichen und Handelserträgnissen gleichviel, je 60 Millionen Pfund Sterling. Außer London gab es um dieselbe Zeit keine Stadt von über 30.000 Einwohnern. Das änderte sich mit der Zunahme der für den Export arbeitenden Großbetriebe außerordentlich rasch, denn der Zuzug der ländlichen Bevölkerung, die gezwungenermaßen den Pflug mit der Beschäftigung an der Maschine eintauschte, wuchs schnell ins Enorme. Er bildet den Grund zu jener Wohnungsnot, die geradezu unglaubliche Zustände mit sich brachte, nicht bloß hinsichtlich der Wohnungsdichtigkeit allein, sondern auch in

* H. v. Nostiz, Das Aufsteigen des Arbeiterstandes in England, Jena 1900. Dem Werke sind verschiedene hier benutzte Angaben entnommen.

Bezug auf den sittlichen Zustand einer nach vielen Millionen zählenden Bevölkerungsklasse. Der Ansammlung fast unermeßlicher Reichtümer auf der einen Seite entsprach Not, krassestes Elend, Verkommenheit in jeder Hinsicht auf der andern. Da die Anteilnahme an der Tätigkeit der gesetzgebenden Körperschaften vom Umfang des Grundbesitzes abhängig war, mithin nur die Gentry im Staatswesen ein Wort mitzureden hatte, stellte sich bei dem rasch reich gewordenen, bürgerlichen Kreisen entsprossenen Fabriksherren- und Kapitalistenstand, der mit dem ins Ungemessene anwachsenden Geldbesitz allein keineswegs zufrieden war, das Bedürfnis nach einer dem Besitz entsprechenden sozialen Stellung ein. Der altenglische Feudaladel war ohnehin außerordentlich zusammengeschmolzen; heute vermögen nur ganz wenige Familien ihren Ursprung bis ins XVI. Jahrhundert zurück zu verfolgen. Es wurden also große Summen im Grundbesitz angelegt. Der selbständige Bauer verschwand vollständig. An seine Stelle trat der Landarbeiter, dessen Stellung keineswegs viel besser war als die des städtischen Lohnarbeiters. In Bezirken, wo weniger Industrie war, sank die ländliche Bevölkerungsziffer enorm; in den Fabriksdistrikten stieg sie in ebendemselben Maße. (Im Jahre 1891 zählte man nicht ganz $1\frac{1}{2}$ Millionen Landarbeiter gegen $7\frac{1}{2}$ Millionen gewerblicher Arbeiter.) Der stetige Zuzug von Arbeitskraft nach den Industriezentren ermöglichte die Herabdrückung der Löhne. Um diese immer stärker zurückzuschrauben, wurde, wo es nur immer anging, Frauen- und Kinderarbeit bevorzugt. Mochten dabei Überanstrengung, Krankheiten und so weiter auch eine abnorme Sterblichkeit hervorbringen — das kam nicht in Betracht. Überschuß an Arbeitsangebot war stets vorhanden. Das berüchtigte „Sweating“ (Schweißaustreiben, das heißt übermäßiges Ausdehnen der



Abb. 2. Rochester, Alte Fachwerkbauten

Arbeitszeit ohne Lohnerhöhung in überfüllten Werkstätten), dessen gemeingefährliche Seiten übrigens erst 1890 durch einen „Bericht des königlichen Ausschusses für die Arbeiterfrage“ im vollsten Umfang festgestellt worden ist, trotzdem der Fall Peel* 1842 schon das Unmenschliche der Zustände aufgedeckt hatte, bildete nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Da die Anlage von auch nur einigermaßen geeigneten Wohnungen in keiner Weise Schritt hielt mit der Bevölkerungszunahme der Städte, entstand eine riesige Preissteigerung der vorhandenen und auf dem an Wert natürlich immerfort



Abb. 3. Straße mit alten Häusern in Broadway

steigenden Boden nur in ungenügendem Maße geschaffenen neuen Wohnungen, deren Erstellung ausschließlich in den Händen rücksichtsloser Spekulanten lag. Man hielt, zäh wie man in England nun einmal ist, am „Einfamilienhaus“ fest, belegte die auf solche Weise erbauten Quartiere aber in einer Weise, die nicht glaublich erschiene, wären nicht die Berichte der verschiedenen Regierungskommissionen das unzweifelhafteste Quellenmaterial, in dem ziffernmäßig, durchaus parteilos alles aufgedeckt wurde, was es da aufzudecken gab. Und das war nicht wenig.**

* Die Tochter des Ministers Peel erkrankte lebensgefährlich, weil ein für sie bestimmtes Ballkleid in dem elenden Arbeitsraum, wo es entstand, zum Zudecken eines mit ansteckender Krankheit behafteten Kindes benützt worden war. Ähnliche Fälle sind mehrfach vorgekommen. Die Arbeitszeit der Schneider wie der gesamten Arbeiter der Bekleidungsbranche, die speziell auch heute noch vom Schweißaustreiben betroffen werden, schwankt zwischen 12 bis 22 Stunden. Die Löhne sind erbärmlich, die Kost infolgedessen unzureichend und schlecht, die Wohnungsverhältnisse ebenso.

** Es seien hier nur einige wenige Angaben bezeichnender Art gemacht, wie sie durch amtliche Feststellungen sich seit dem ersten Bericht über den Gesundheitszustand der Arbeiterbevölkerung (1842) bis in die neueste Zeit darstellen. Die Hauptklage wendet sich zunächst gegen die vollständig vernachlässigten Abzugswege aller Arten von Abfallstoffen, die, vermengt mit verwesenden Tier- und Pflanzenstoffen, große Quartiere einfach verpesten. Am tollsten sieht es in den Höfen aus, wo der Inhalt der Abortgruben den Boden zollhoch überschwemmt. Daß Hunderte von Menschen auf die Benutzung eines Abortes angewiesen sind, dessen Abzüge nicht

Liest man, daß die Bevölkerungsziffer zur Zahl der Häuser in England im Durchschnitt sich verhalte wie 5,32 : 1, in London wie 7,72 : 1, so daß also 5,32 beziehungsweise 7,72 Personen auf ein Haus kommen (Volkszählung von 1893), so ginge man sehr irre, diese Durchschnittsverhältnisziffern bei den Arbeitervierteln von London und Liverpool, Manchester, Birmingham, Leeds und einer ganzen Reihe anderer Städte als Norm anzunehmen. Daß ein und derselbe Raum durch zwei Familien besetzt ist, die darin wohnen,

funktionieren, ist in unzähligen Fällen nachgewiesen; in Manchester beispielsweise kommen in den Arbeitervierteln auf 250 Menschen meist zwei Aborte; diese befinden sich in Höfen, die gleichzeitig bewohnt sind. Kellerwohnungen sind allgemein im Gebrauch. So leben zum Beispiel in Liverpool 35.000 bis 40.000 Menschen in 8000 Kellern. In Manchester liegen die meisten dieser Kellerwohnungen unter dem Wasserspiegel des morastigen, stinkenden Irk. Fälle wie in Gateshead, wo Familien von neun Köpfen einen kleinen Raum und zusammen zwei Betten haben, sind in größeren Fabrikstädten zahlreich. Nach amtlicher Untersuchung in 50 Städten wurde nicht in einer derselben zweckdienliche Beschleußung vorgefunden. In Liverpool wohnen 70.000 Personen in 2400 Höfen. Die Miete vieler Hausbewohner wird aus dem Erträgnis der Düngerhaufen in diesen Höfen bestritten. In einem Bette wurden verschiedene Frauen während des Tages vorgefunden, die nicht ausgehen konnten, weil andere ihre Kleider trugen. Gleichzeitige Bettbenutzung durch mehrere Personen verschiedenen Geschlechts ist eine häufig wiederkehrende Tatsache. Die Trinkwasserversorgung liegt in der Hand von Spekulanten, welche die Leitungen sperren, falls nicht sofortige Bezahlung erfolgt. In einem von 10.000 Menschen bewohnten Viertel Londons hat etwa die Hälfte derselben ein halbes Zimmer zum Bewohnen. Den schlimmsten baulichen Unfug bilden die Back-to-back-Häuser, das heißt jene, deren Rückseiten direkt aneinander stoßen. In Leeds bewohnten noch 1893 200.000 Menschen solche Häuser, deren Zahl seither jährlich um 1200 stieg. Ein Bericht von 1885 bezeichnet die Wohnungsdichtigkeit als öffentliche Schande und betont, daß diese Zustände in London nicht ab-, sondern zunehmen. Die tollsten Beispiele von Verwilderung, die in diesen Quartieren herrscht, gibt Booth, Labour and life of the people of London, 1891, ebenso die in den Daily News erschienene Artikelserie „Horrible London“ und die ebendaselbst 1899 erschienene Arbeit von Haw, „No room to live. The plaint of overcrowded London“. Zusammenfassendes Literaturverzeichnis bei Nostiz.



Abb. 4. Broadway, Haus aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts



Abb. 5. Bournville, Älterer Typ der einfachen Arbeiterhäuser. Alex. Harvey, Architekt

arbeiten, essen, schlafen, ist keine Seltenheit. Es kommt aber auch vor, daß sich noch fremde Schlafgänger dazu gesellen und so der Belag eines Zimmers von wenigen Quadratmetern Bodenfläche aus sechs, acht, zehn und zwölf Personen beiderlei Geschlechts, Erwachsenen und Kindern besteht. Die aus solchem Zusammenleben entstehenden Zustände schildert Booth in dem sechsbändigen Werke „Labour and life of the people of London", mit ihm eine Reihe anderer Autoren, unter denen sich durch schonungslose Geißelung der Zustände Staatsmänner der neuesten Zeit wie Salisbury, Chamberlain und andere auszeichnen. Der ständigen Seuchengefahr, die in diesen Verhältnissen, zumal durch die denkbar schlechteste Ableitung der Abfallstoffe liegt, gesellte sich eine andere nicht minder drohende: die außerordentliche Mehrung krimineller Fälle. — Abgesehen davon, daß ungesundes Wohnen die Lebensdauer der Erwachsenen kürzt, die gesunde Entwicklung einer unter solchen Verhältnissen geborenen Generation zur Unmöglichkeit macht, die Leistungsfähigkeit kommender Geschlechter also direkt in Frage gestellt wird, bewirken die Begleitumstände ein allgemeines Sinken aller Begriffe ethischer Art. Die allerniedrigste Lebensanschauung bildet die Regel, das Verbrechen ist unlösbar damit verbunden, denn wo die einfachsten Voraussetzungen sittlicher Art fehlen, ist es kein Wunder, wenn all das fortwährend geschieht, was für den unter höheren Gesichtspunkten Entwickelten mindestens einen moralischen Defekt bedeutet. Will man dabei bedenken, daß bis vor zwei Dezennien das Volksschulwesen ganz im argen lag, die Regelung des Elementarunterrichts erst eine Errungenschaft der aller-

neuesten Zeit ist, aber auch jetzt noch ein gut Teil der schulpflichtigen Kinder keinen Unterricht besucht, so läßt sich der Grund für den in kaum einem anderen Kulturstaat in gleichem Maße vorhandenen, ganz außergewöhnlichen Tiefstand eines großen Bruchteils der Bevölkerung erklären. Die Wirtschaftslehren des XVIII. Jahrhunderts hatten die rücksichtsloseste Ausbeutung der Arbeitenden systematisch eingeleitet und weiter ausgebildet. Die Volksmassen aber, die diesem Schicksal verfielen, wuchsen an Umfang durch den Zuzug, den die immer höher entwickelte Industrie verlangte, der aber auch ganz von selbst eintrat dadurch, daß weite Strecken des besten Kulturlandes in Jagdgründe verwandelt, die bisherigen Kultivatoren desselben mithin brotlos und zum Abzug nach den Städten gezwungen wurden. Die staatliche Gewalt verhielt sich dezennienlange den immer weiter am Lebensmark des Volkes zehrenden Verhältnissen gegenüber vollständig passiv. Das liegt in der Natur der englischen Zustände. Die Gegenbewegung, am heftigsten ausgedrückt durch den Chartismus, der eine allgemeine Revolution beinahe unausbleiblich erscheinen ließ, setzte schon zu Anfang des XIX. Jahrhunderts durch die Begründung von Gewerkvereinen ein, wurde anfangs unterdrückt, hat sich aber dennoch siegreich behauptet, nicht zum mindesten allerdings durch die Tüchtigkeit der organisierten Arbeiter selbst, die indes nur einen Bruchteil der Gesamtarbeiterschaft ausmachen. Vor allem wurde die Bewegung gestützt durch die Assistenz hervorragender Geister, die dem zunehmenden Materialismus den Wert großer, edler Anschauungen, aufgebaut



Abb. 6. Bournville, Das „Alte Dorfwirtshaus“. Alex. Harvey, Architekt



Abb. 7. Bournville, Ein- und Zweifamilienhaus. Alex. Harvey, Architekt

auf philosophischer ebenso wie praktischer Überlegung, entgegen zu setzen hatten. Daneben beschritt die innerstaatliche Entwicklung, hervorgerufen durch die Wandlung in der Zusammensetzung des Unterhauses und seine wachsende Bedeutung, Bahnen, die dem einseitigen Vorwiegen der durch Besitz sozial Emporgestiegenen allmählich jene Grenzen schuf, aus welchen das moderne, vorwiegend demokratische England hervorgehen konnte. Hat auch vielleicht die Angst vor gesundheitlicher Schädigung der Allgemeinheit und vor Gefahren anderer Art allmählich die Begriffe über Notwendigkeit des Arbeiterschutzes* in etwas präzisiertere Formen als früher gebracht — Ursache und stärkste Einwirkung ist jedenfalls weit mehr auf Seite derjenigen zu suchen, die nicht im Joche des heißhungrigen Gelderwerbs stehend, gegen die Leiden ihrer Mitbürger und Mitmenschen Front machten und den starren Sinn der Kapitalmächtigen allmählich durch das Platzgreifen besserer Einsicht beugten, sei es durch die ideale Art ihres Auftretens, wie das bei Carlyle, Denison Maurice, Malcolm, Ludlow, Hughes, Kingsley (dessen Roman Alton Locke von höchster Bedeutung war), Pusey, Disraeli und anderen der Fall war, sei es durch praktische Reformvorschläge, wie sie zum Beispiel von Lord Shaftesbury in Bezug auf das Wohnungswesen der arbeitenden Klassen durchgesetzt wurden. Die stetig weiterschreitende Ausbildung der Trade

* Wie es bis vor nicht gar langer Zeit um diesen bestellt war, möge ein Beispiel unter zahllosen anderen illustrieren. Nostiz berührt es pag. 362; es handelt sich um das Schornsteinfegergewerbe. Kinder im Alter bis zu vier Jahren herunter, auch Mädchen wurden zum Schornsteinfegen verwendet. Sie mußten als Borstwische mit ihrem Leibe, oft nackt, dienen. Um sie herauf zu treiben, stach man sie in die Füße oder zündete Stroh unter ihnen an. Die Verwendung und grausame Behandlung ganz junger Kinder hörte bis zum Gesetz von 1875 nicht auf; durch den tödlichen Unfall eines 7½jährigen und die tödlichen Mißhandlungen eines 14jährigen Kaminfegerlehrlings wurde es ins Leben gerufen.

Unions, der Gewerkvereine von Arbeitern des gleichen Gewerbes, die nicht bloß die materielle Besserstellung, sondern vor allem auch die kulturelle Hebung ihrer Mitglieder bezweckt, den Genuß geistiger Getränke verpönt, dafür aber die Benutzung von Bibliotheken, den Besuch von Vorträgen (hauptsächlich naturwissenschaftlichen Inhalts) und so weiter nach Tunlichkeit fördert, hat anderseits aufs stärkste mitgewirkt. Unterstützt wurden diese Bestrebungen durch die aktive Anteilnahme der gesellschaftlich höchsten Kreise. So seien hier nur die „University settlements" (Universitätsniederlassungen) erwähnt, die sich überall in den Arbeitervierteln der großen Städte gebildet haben und durch den ständigen, freundschaftlichen, nicht bloß belehrenden Verkehr zwischen Gelehrten der englischen Hochschulen und dem Arbeiter den Boden für weit ausholende Kulturarbeit gelegt haben. Toynbeé Hall, mitten im verrufensten Londoner Viertel, dem durch die scheußlichen Frauenmorde bekannt gewordenen Whitechapel gelegen, ist eines der glänzendsten Beispiele dafür. Bezeichnend für englische Verhältnisse ist, daß zum Beispiel bei dem Orchester, das sich unter den Hörern der Lehrkurse an dieser Anstalt gebildet hat, Minister Balfour als Mitglied tätig ist, während bei einer andern, die Hebung des Arbeiterstands bezweckenden Gründung, dem Working Mens College im Vorstand neben dem Obersten Richter von England und dem Erzbischof von Canterbury der radikale Gewerkvereinsführer John Burns sitzt und die Liste der unbezahlten Lehrer daselbst die hochgeachtesten Namen aufweist: Lord Roseberry, Herzog von Devonshire, Lord Kimberley, Huxley, Tindall, † Rosetti, † Burne Jones, Sir John Lubbok, Sir Th. Brassey und andere.

Natürlich steht die Wohnungsfrage bei allen gemeinnützigen Unternehmungen mit in vorderster Linie. Sie bietet durch die lange Zeit andauernde Vernachlässigung die meisten Schwierigkeiten. Um so bedeutungsvoller in jeder Hinsicht sind daher zwei gleich mit Aufwand großer Mittel und von großen Gesichtspunkten aus geleitete Vorstöße dieser Art: die Gründung von Bournville bei Birmingham durch George Cadbury und jene von Port Sunlight bei Liverpool durch Lever Bs., deren wesentlicher Zweck, die Seßhaftmachung des Arbeiters in einer Anlage, die himmelweit von jedem Anklang an eine Art von Kasernierung entfernt ist, vollständig erreicht wurde, und zwar unter Begleitumständen, die Gesundheitsverhältnisse, richtiges Verhältnis der Ausgabe für Wohnung zur Gesamteinnahme, freie Bewegung der Bewohner in jeder Richtung, Schaffung aller zu einem Gemeinwesen nötigen Kulturinstitute und künstlerische Behandlung aller in Frage kommenden Schöpfungen in gleichem Maße berücksichtigt zeigen. Diese Gründungen sind von Großindustriellen unter Ausschluß jedweden spekulativen Gedankens ins Leben gerufen worden. Sie bilden heute die Basis einer ganzen Reihe verwandter Projekte, die in verschiedenen Gegenden Englands und Schottlands zur Ausführung gelangen. Der „National Housing Reform Council", 1900 ins Leben gerufen, ist wohl die größte, auf kooperativen Prinzipien aufgebaute Vereinigung, hat sie doch in nicht ganz sechs Jahren ihres



Abb. 8. Situationsplan

Bestehens bereits die Summe von fünf Millionen Pfund Sterling auf die Lösung der Arbeiterwohnungsfrage verwendet. Auch ist solch eine, alle Kreise der Bevölkerung umfassende Korporation allein im stande, dem Bodenwucher in wirksamer Weise entgegenzutreten und die nötigen Gesetze, die keine bevorzugte Klasse im Staat anerkennen, zu schaffen. Dem „Housing Council“ gehören zur Zeit über 100 Parlamentsmitglieder, Vertreter der einzelnen Ortsgruppen an. Es ist ganz natürlich, daß unter diesen Verhältnissen ganz andere Möglichkeiten der Ausführung vorliegen, als wenn Städte und Gemeinden vereinzelt auf diesem Gebiet vorgehen. In Deutschland gibt Ulm, nebenbei gesagt, ein glänzendes Beispiel gemeindlicher Fürsorge nach dieser Richtung. — Ein im Sommer 1907 stattfindender internationaler „Housing Congress“ wird alle einschlägigen Fragen auf seinem Programm enthalten und gleichzeitig Aufschluß geben über alle parallel laufenden, in verschiedenen Stadien des Werdens begriffenen Pläne. Die „Gartenstadt“ ist, da auch hiefür bereits bedeutungsvolle Anfänge (in Hitchin) gemacht sind, ebenfalls als Thema für die Verhandlungen vorgesehen. Das Gesetz über Zwangsexpropriationen aber (Labouring Classes Dwelling Houses Act) dürfte damit wohl einer weit ausgedehnteren Anwendung als bisher entgegengeführt werden.

Bournville * wie Port Sunlight unterscheiden sich von allen übrigen Wohnungsverbesserungsunternehmungen dadurch, daß sie nicht auf Grund von Sanierungsprojekten entstanden sind, außerdem aber die Wohnungsfrage nicht einseitig gelöst zeigen, insofern als lediglich für eine menschenwürdige Unterkunft gesorgt, sondern ein weit höheres Ziel dabei ins Auge gefaßt wurde: Die Heranziehung von Kulturmenschen, denen alle Wege zu einer freien Entfaltung auf Grund erzieherischer Maßnahmen geebnet werden. Das

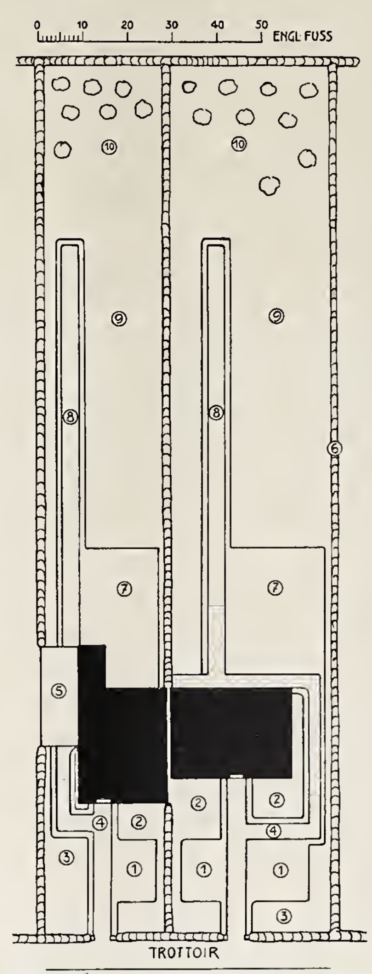


Abb. 9. Bournville, Bebauung der Einzelgrundstücke. Alex. Harvey, Architekt

* Der Bericht über Bournville, der in dem „Report of Co-operative Congress“ niedergelegt ist, sagt: „Das Dorf Bournville ist mehr als ein bloßes Musterdorf, angelegt von einem Menschenfreunde. Solch eine Gründung aus eigenen Mitteln ins Leben gerufen, Männern, Frauen, Kindern zu einem glücklichen Dasein verholfen zu haben, verdiente an sich die größte Anerkennung, indes würde damit bloß die Macht eines reichen Mannes klargestellt worden sein. Ein tatsächlich wichtiger Beitrag zur nationalen Lösung des Wohnproblems wäre es jedoch nicht gewesen. Das Wichtige ist, daß Mr. Cadbury etwas für sich Lebensfähiges schuf, das vor allem unseren Stadtverwaltungen zum Muster dienen kann. Cadbury selbst äußerte sich, als der Londoner Grafschaftsrat daran ging, große Miethäuser für die Arbeiter zu bauen: Ich bedaure es aufs tiefste und halte es für einen beklagenswerten Mißgriff,



Abb. 10. Bournville, „The Triangle". Zwischen Sycamore und Laburnum-Road. Alex. Harvey, Architekt

ist nur möglich unter den Verhältnissen, wie sie hier obgewaltet haben: Der Lostrennung großindustrieller Betriebe aus großstädtischer Umgebung, der Gründung neuer Ansiedlungen auf freiem Land und nach völlig neuen Prinzipien. Obschon in erster Linie rein menschlichen Regungen entsprungen, sind beide keineswegs bloß milde Stiftungen oder Geschenke an Arme, vielmehr stellen sie an die Nutznießer gesunderweise jene Forderungen, die erfüllt sein müssen, soll der Bestand der vorhandenen und die Gründung ähnlicher Schöpfungen dauernd möglich sein. Sie weisen aber gleichzeitig die Wege, wie alles spekulative Unternehmertum ein- für allemal auszuschalten, dem Bodenwucher ein Ziel zu setzen ist und wie weit der Besitzende, sofern er ethische Interessen gegenüber dem wirtschaftlich Schwachen kennt, in der Sorge für Erleichterungen aller Art, auf durchaus geschäftlicher Basis gehen kann, ohne sich selbst zu schädigen oder dem andern allzuschwere Lasten aufzuerlegen. Die Frage, ob der Grundbesitz bedingungslos in den Händen Weniger sich befinden dürfe, oder ob das für die Staatswohlfahrt durch seine Arbeit tätige Volk ein Anrecht auf Grundbesitz habe und ob Zwangsenteignung auch da eintreten könne, wo gemeinnützige Zwecke in Frage kommen, also nicht bloß bei Festungs-, Kanal-, Straßen-, Eisenbahnbauten und so weiter, dürfte in England wohl zuerst zum Austrag gelangen und den Grund zu neuen Begriffen über die Verpflichtung des einzelnen der Gesamtheit gegenüber legen.

Sanierungsprojekte für die dichtbebauten Stadtquartiere der englischen Industriezentren sind seit Mitte des XIX. Jahrhunderts in Menge gemacht,

daß der Arbeiter künftig, wenn auch in anderer Weise ebenso eingepfercht sein soll wie bisher und daß also nur die Bildung neuer „Slums" in Aussicht genommen ist. Unsere Aufgabe muß darin bestehen, unserer Nation eine gesunde physische Entwicklung zu sichern. Nachdem offenes Land noch zu billigen Preisen zu haben ist, möchte ich dem Londoner Grafschaftsrat und allen munizipalen Körperschaften die Entwicklung des Wohnproblems nach dieser Seite hin empfehlen". Philanthropische Renten gibt es wohl kaum. Städteverwaltungen, Genossenschaften, kurzum alle Organisationen müssen mit verzinsbaren, im Laufe der Zeit rückzahlbaren Kapitalien rechnen, sonst taugt das Rechenexempel nichts. Bournville aber ist ein durchaus richtiges Rechenexempel.



Abb. 11. Bournville, Arbeiterhaus

zum Teil auch ausgeführt worden. Indes wurde eine gründliche und allgemeine Besserung der Verhältnisse doch nicht in vollem Umfang erreicht, einmal weil trotz Aufwands sehr großer Summen die Neubebauung aller in Betracht kommenden Quartiere nicht ausführbar war, sollte die finanzielle Seite der Sache sich nicht ins Ungeheuerliche steigern. Dagegen spricht die kühle englische Überlegung, die sich nicht mit utopischen Dingen befaßt. Dann aber mußte, um gesundheitlich akzeptable Bauten zu haben, ein Plus an Luft und Licht geschaffen, die alte Baustätte also nicht wieder im früheren Umfang überbaut werden. Damit ging Raum verloren, mithin wurde für weniger Bewohner als früher Platz geschaffen. Weiters durfte die Wohnungsdichtigkeit nicht den früheren Grad erreichen. Damit war abermals ein Teil der früher auf dem gleichen Boden Ansässigen verdrängt. Den Verdrängten aber mußte schließlich doch auch wieder eine Unterkunftsstätte geschaffen werden. Man machte dabei die Erfahrung, daß durch die Niederlegung großer, schlechter Quartiere bloß eine noch stärkere Überfüllung der

nächstliegenden Viertel, also eine tatsächliche Verschlimmerung der Zustände eintrat. Trotz der Verausgabung von Millionen und Millionen ist daher beim Umbau städtischer Arbeiterquartiere relativ wenig erreicht worden. Bei vielen dieser Sanierungsprojekte wurde das bisherige System, das „Einfamilienhaus", durch die vierstöckige Mietskaserne ersetzt. Die Nachteile dieses Wohnungssystems, zumal für Leute, die Ordnung, Reinlichkeit und halbwegs gute Aufführung nicht als einen wesentlichen Faktor des Zusammenlebens Vieler unter einem Dache anerkennen, sind zu offenkundig, als daß sie hier des näheren erörtert zu werden brauchen. Dementsprechend sind auch die englischen Erfahrungen ausgefallen. Wenn aus schlechten, ungeziefererfüllten* Höhlen kommende Menschen, bei denen völlige Verkommenheit aller Lebensanschauungen die Regel bildet, sich plötzlich gemeinsam der Forderung gegenübergestellt sehen, die ihnen unter dem gleichen Dache angewiesenen Räume gut im stand zu halten und in sich selbst auch etwas lichteren Möglichkeiten Raum zur Entfaltung zu gönnen, so versagen sie in den allermeisten Fällen. Es war also auf diesem Wege nicht allzu viel zur Besserung beigetragen. Ein tatsächlicher Umschwung war nur zu erwarten, wenn ein guter Teil der bisherigen Quartiere gänzlich frei und in erster Linie jenen reserviert wurde, die durch die Art ihrer Beschäftigung (Gelegenheitsarbeit beim Schiffsverkehr zum Beispiel) an die Stadt gebunden sind, während der eigentliche industrielle, einer bestimmten Gewerbebranche angehörende Arbeiter seinen Wohnsitz außerhalb der Stadt nehmen, zwecks Verbindung mit der Arbeitsstätte die zahlreichen Verkehrswege unter Zugeständnis besonderer Begünstigungen (Arbeiter zahlen ermäßigte Preise) benützen konnte. Das ist zum Teil mit Glück versucht worden, beispielsweise in Richmond bei London. Es sei hier auf die einschlägigen Ausführungen von Walther Lehwess, Englische Arbeiterwohnungen, Berlin 1904, weiter auf den Artikel in der „Concordia, Zeitschrift der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen": Zwölfte Informationsreise der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen nach England und Schottland, 1904, 1 bis 5 und 1905, 8, verwiesen.

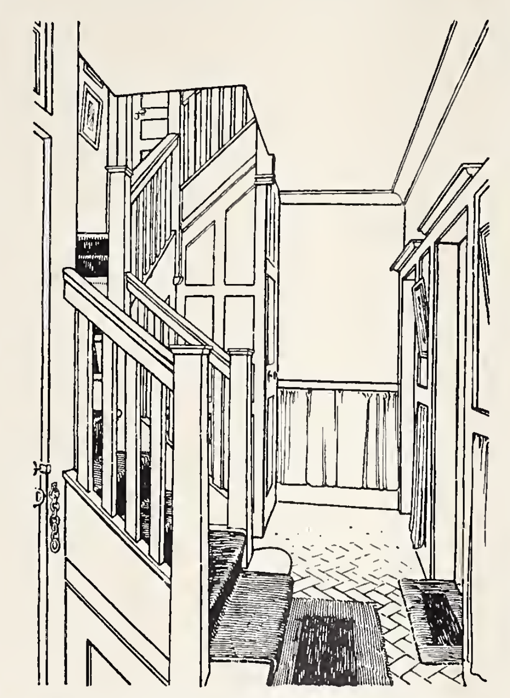


Abb. 12. Bournville, Treppenanlage in einem Arbeiterhause. Alex. Harvey, Architekt

* Lord Shaftesbury erwähnt unter anderem in seinen Berichten, daß bei der Niederlegung einzelner Straßen die beim Abbruche der Häuser beschäftigten Arbeiter aus Ekel vor dem alle Wände bedeckenden Ungeziefer die Flucht ergriffen und man zur Beseitigung dieser zahllosen Bewohner der „Einfamilienhäuser" anhaltende Wassergüsse, durch Feuerspritzen appliziert, anwendete. In der Artikelserie „Horrible London", welche die „Daily News" in den verflossenen Achtzigerjahren publizierten, sind ähnliche Dinge besprochen.

George Cadbury, dessen große Kakaofabriken früher in Birmingham sich befanden, verwarf den Plan, die von seinen Arbeitern hauptsächlich bewohnten Viertel einem Umbau zu unterziehen oder, wie er selbst sagte, neue „Slums" (Unterkunftsstätten geringster Art) an Stelle der alten zu setzen, ging doch seine durchaus richtige Überzeugung dahin, daß mit einer Verbesserung der Wohnung allein keine nennenswerten Resultate für die allgemeine kulturelle Hebung des Arbeiterstands erreicht würden. Sein weiter Blick hatte andere Ziele im Auge: Er wollte erzieherisch nicht bloß durch eine von Grund aus verbesserte Art der baulichen Gestaltung wirken, nicht bloß alte Schäden mehr oder minder gut ausbessern, sondern den Arbeiter auch außer den nächstliegenden Existenzfragen auf eine höhere Entwicklungsstufe heben. Freilich hatte er dabei das Entgegenkommen intelligenter Menschen zu erwarten, die unter weit schwierigeren Verhältnissen als zum Beispiel der deutsche Arbeiter die eigene ständige Hebung und materielle Besserstellung anstreben und dabei den Standpunkt nicht aus dem Auge verlieren, daß die Bezeichnung eines „Gentleman" auch ihnen nicht abhanden kommen dürfe. Die englischen Gewerkvereine sind trotz aller gegenseitig festen Abmachungen zum Schutze der eigenen Interessen niemals jener Verhetzung verfallen, die auf dem Kontinent ein Merkmal der Arbeiterbewegung geworden ist und zu einer Art des Verkehrs in strittigen Angelegenheiten geführt hat, den kein englischer Gewerkvereinler mehr als „gentlemanlike" bezeichnen würde.

Vier englische Meilen (sechs Kilometer) südwestlich von Birmingham liegt das umfangreiche, hügelige, zum Teil mit prächtigen alten Bäumen bestandene Terrain (siehe Situationsplan, Abb. 8), fünfthalbhundert Acres (1 Acre gleich 4046,71 Quadratmeter) groß, das Cadbury im ganzen erstand, um darauf eine Neuschöpfung erstehen zu lassen, der zwar hinsichtlich der Gestaltung der Bauweise ein ähnliches Prinzip zu Grunde liegt, wie es Norman Shaw bei der Anlage seiner Einfamilienhäuser-Kolonie in Turnham Green bei London zum ersten Male in Anwendung brachte, die aber als „Arbeiterdorf" dennoch ganz neu war und anfangs viele Zweifel hinsichtlich ihrer Rentabilität wachrief. Cadbury hat indes, ohne für sich auch nur den entferntesten Gedanken eines Gewinns zu hegen, mit außerordentlichem Scharfblick nicht bloß alle materiellen Fragen günstig gelöst, sondern, nachdem die Lebensfähigkeit seiner Art des Vorgehens glänzend erwiesen war, den Anstoß zu einer Reihe ähnlicher Unternehmungen gegeben, die zweifelsohne von ganz außerordentlichem Einfluß auf die zukünftige Gestaltung der englischen Arbeiterfrage sein werden. Diese entwickelt sich ja überhaupt auf wesentlich anderer Basis als der Traum eines Zukunftsstaates in den entsprechenden Kreisen des Kontinents.

Die ganze Anlage ist verteilt auf zwei Hügelrücken, zwischen denen ein prächtiger, bachdurchflossener Talgrund sich hinzieht, eingenommen zum Teil durch einen schönen Park, weiter von Teichen (zum Baden) und von dem größten aller Spielplätze, deren Bournville verschiedene aufzuweisen

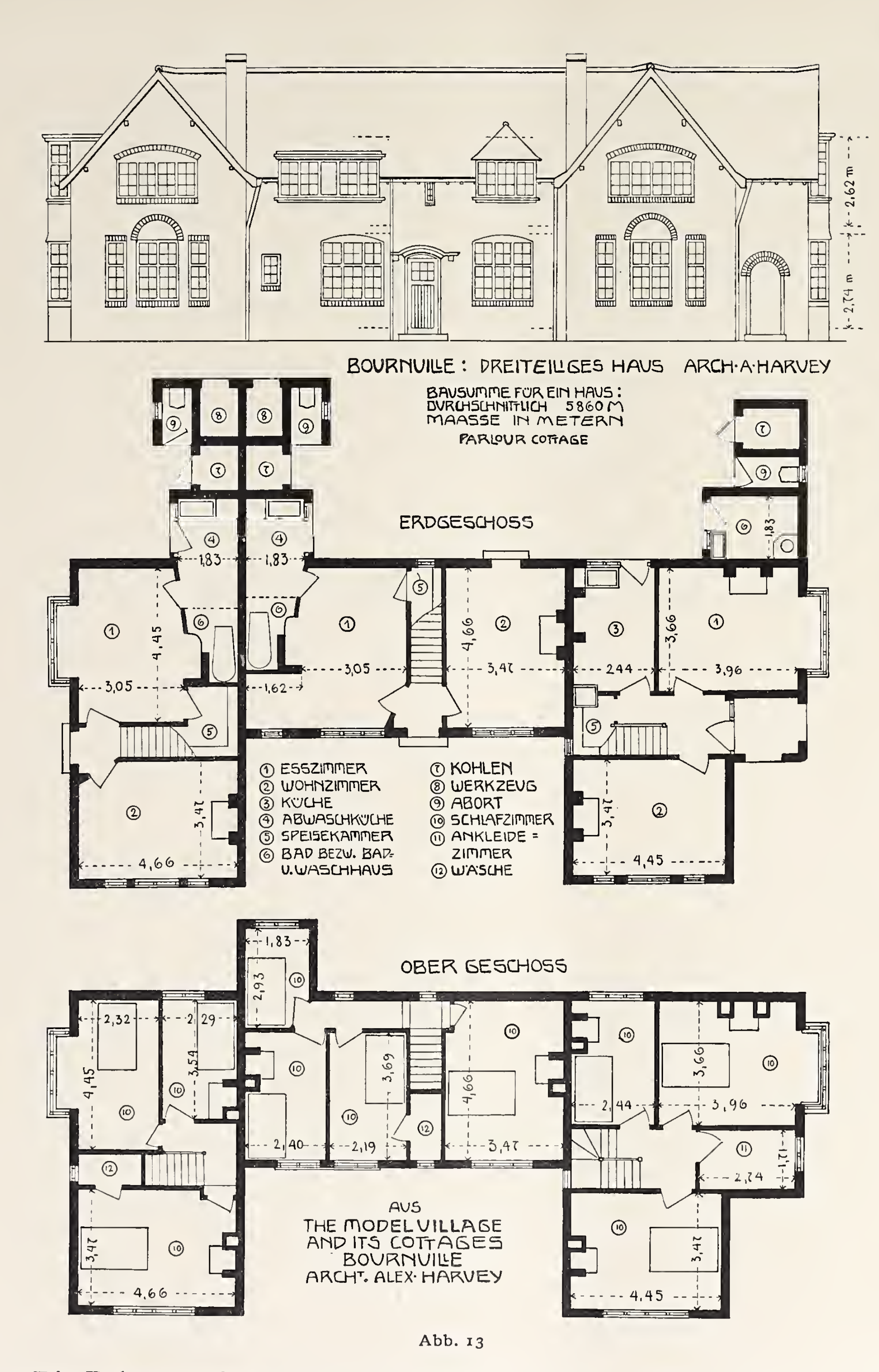


Abb. 13

hat. Die Bebauung ist, wie aus dem Plan ersichtlich, weit entfernt von jener Terrainteilung in quadratische Blocks, die bei den meisten kontinentalen Arbeiterniederlassungen die architektonische Bildwirkung von vornherein zur

Unmöglichkeit machen. Die Straßenzüge wurden vielmehr, der Terrainbewegung folgend und mit Rücksicht auf möglichst ausgiebige Besonnung der daran liegenden Häuserkomplexe, gleichzeitig aber auch mit unglaublich viel künstlerischem Geschick für die Entwicklung reizvoller Bildwirkung, der Hauptsache nach in der Richtung von Nord nach Süd, in einer Breite von 12,30 Meter angelegt. (Beispiel einer Straßenanlage Abb. 10.) Rechnet man die den Häusergruppen vorgelagerten 6,05 Meter tiefen Vorgärten hinzu, so ergibt sich von einer Hausreihe zur gegenüberliegenden eine Breite von 25 Meter. Größere baumbestandene Flächen (zum Beispiel „The Green") zwischen den Haupthäusergruppen, die Baumbepflanzung der Straßen, im Talgrunde der Park, am südlichen Hügelhang ein großer „Recreation Ground", dessen hochwipfelige Silhouette die davor liegenden Architekturen überragt — all das schafft Blicke von größtem Reize, wozu natürlich die einzelnen Gebäudekomplexe, vor allem die in bevorzugter Lage errichteten öffentlichen Gebäude: Schule, Gemeindehaus, Ruskin Hall, Gymnasium, Bournville Hall und so weiter, in ihrer mannigfaltigen Ausbildung wesentlich beitragen. Der Blick von den Höhen in die weite, schöne Landschaft, über der mächtige Wolkengebilde dahinziehen, ist geradezu entzückend. — Ausgehend von dem erzieherisch vorzüglichen Prinzip, daß die arbeitende Bevölkerung in ihren freien Stunden sich mit Gartenkultur beschäftigen solle, hat der Gründer der Anlage Sorge dafür getragen, daß jedem Hause ein genügend großes Stück Gartenland (durchschnittlich 600 Yard, gleich etwas über 50 Quadratmeter, Vorgarten nicht mitgerechnet) zwecks Gemüse- und Obstbau zugehöre. (Siehe Plan, Abb. 9.)

Bei Bezug eines Hauses durch den Mieter oder Käufer* wird der Garten in bebautem Zustand mitübergeben. Der Vorgarten dient ausschließlich der Blumenzucht, die in wahrhaft künstlerischer Weise betrieben, zu den alljährlich veranstalteten Blumenausstellungen (Rosen, Chrysanthemen und so weiter) ganz hervorragende Resultate liefert. Der Gemüse- und Obstbau dagegen reicht nicht bloß für die Bedürfnisse der Hausbewohner hinlänglich aus, er bringt vielmehr einzelnen, die mit ganz besonderem Eifer der Sache obliegen, durchschnittlich für jede Woche des Jahres eine Überschußeinnahme von 1½ Shilling, womit die ohnehin sehr billigen Mieten zum Teil bezahlt werden. Trotz Verbauung des Terrains durch Häuser, Straßen und so weiter liefert der Boden infolge der vorzüglichen Kultur heute den sechsfachen Ertrag dessen, was er früher hervorbrachte, ein Resultat, das in weiter ausgedehntem Maßstab erzielt nationalökonomisch von höchster Bedeutung werden kann. Die englische Bodenkultur liefert, wohl infolge des Pachtsystems, das nicht, was sie bei intensiverer Inangriffnahme zu liefern im stande wäre. Um den Bewohnern, die des Gartenbaus unkundig sind, die nötige Anleitung zu geben, sind zwei Obergärtner mit einer Reihe von Gehilfen vorhanden. Für die Jugend sind Gärtnerklassen eingerichtet. Um das

* Anfangs wurden die Häuser verkauft, indes ist man davon abgekommen. Sie sind zum größeren Teil vermietet, ohne daß die Stabilität der Bevölkerung Schaden gelitten hat.



Abb. 14. Bournville, Älteres Drei-, neueres Zweifamilienhaus. Alex. Harvey, Architekt

Bild zu vervollständigen, das dem großherzigen Gründer vorschwebte, als er den Grundsatz aussprach, der Arbeiter „must be brought back to the land", sei hinzugefügt, daß die ganze auf 250.000 Pfund gewertete Stiftung, zu der später noch die Schenkung eines Schul- und Gemeindehauses sowie andere



Abb. 15. Bournville, Gruppenbau von vier Häusern. Alex. Harvey, Architekt

Zuwendungen traten, seit Dezember 1900 dem „Bournville Village Trust“* überwiesen wurde unter völliger Verzichtleistung auf jeden Anspruch von Seite des Gründers und seiner Erben. Es wurde nur der Wunsch ausgesprochen, die Unternehmung möge gemäß dem bisherigen Zwecke weiter entwickelt, der Ausschank von alkoholischen Getränken auch in Zukunft vermieden werden. Ausgeschlossen sollen wie bisher alle einseitig politischen und religiösen Beeinflussungen bleiben. Die Nutznießung involviert keinerlei Verpflichtungen irgendwelcher Art, wie sie sehr häufig bei Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen auf dem Kontinent als Conditio sine qua non, zum Beispiel in politischer Beziehung, vorausgesetzt werden. Auch soll dieselbe



Abb. 16. Bournville, Doppelwohnhaus mit Verkaufsladen. Alex. Harvey, Architekt

keineswegs ausschließlich den Arbeitern der Cadburyschen Fabriken zu Gute kommen. Dieser Umstand erklärt es, daß etwa 50 Prozent der Einwohner von Bournville in gar keinen Beziehungen zu dem dortigen Etablissement stehen, sondern in anderen Betrieben und Geschäften ihr Brot verdienen. Aller Gewinn, der aus den Einnahmen sich ergibt, muß zu Erweiterungen der Unternehmungen des Trusts verwendet und darf keinem andern Zweck zugeführt werden. Neuerdings hat ein anonymer Schenker dem Trust weitere 44 Acres Land überweisen lassen.

Der heutige Bestand an Gebäuden beträgt zirka 600 Einfamilienwohnhäuser mit einer Bevölkerung von etwas über 3000 Seelen. Gegenüber der Sterblichkeit in den Städten, die beim Durchschnitt von vier Jahren 10,5 vom

* Dem Vorstande des Bournville-Trusts, Herrn John Barlow, sei an dieser Stelle gedankt für sein liebenswürdiges Entgegenkommen, das er dem Verfasser dieser Zeilen persönlich durch Überlassung aller einschlägigen Materialien angedeihen ließ, ebenso Herrn Alexander Harvey, dem architektonischen Schöpfer von Bournville.

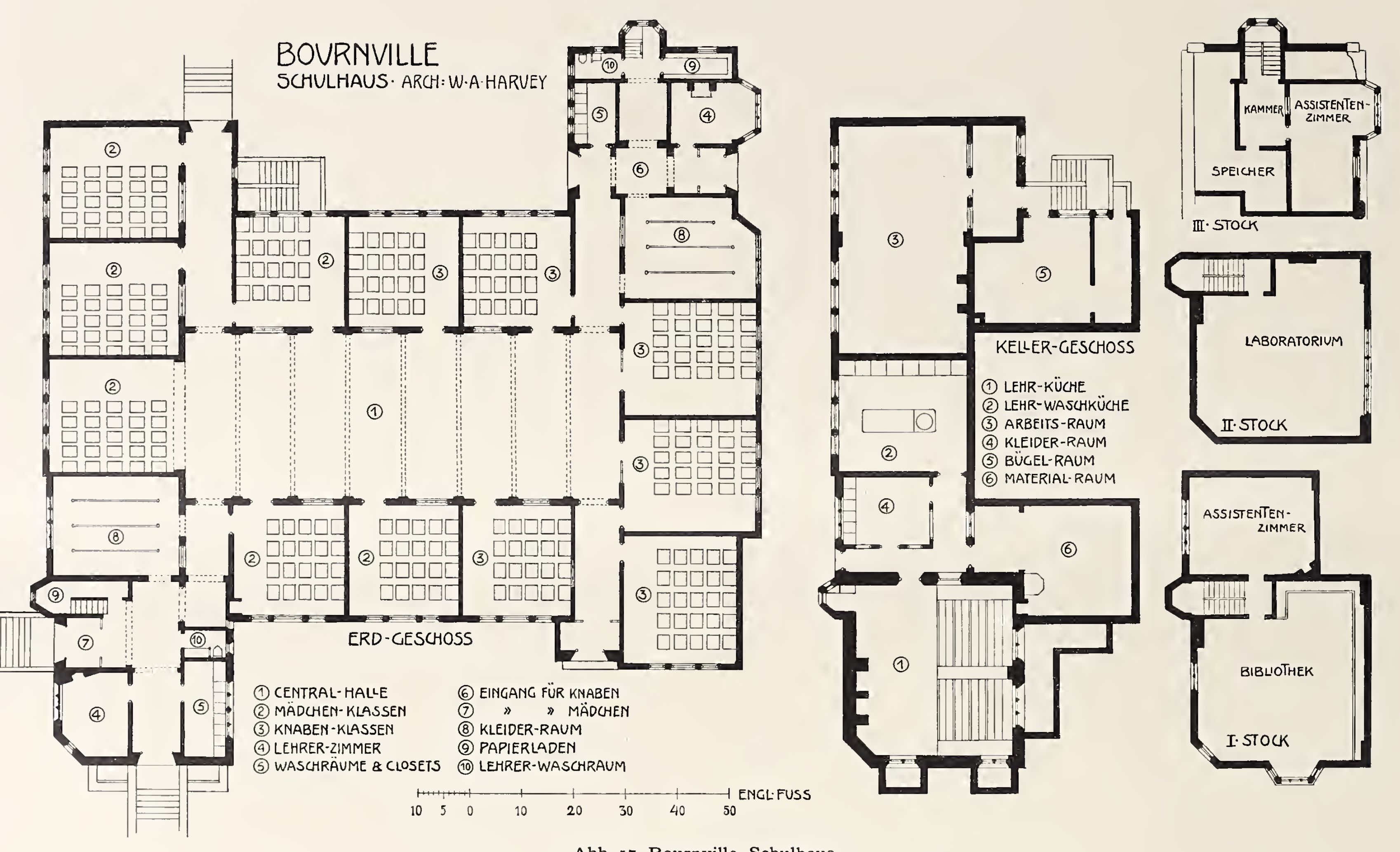


Abb. 17. Bournville, Schulhaus



Abb. 18. Bournville, Schulhaus. Alex. Harvey, Architekt

Tausend, für ganz England und Wales 15,7 vom Tausend beträgt, zeigt sie für Bournville die niedrige Ziffer von 7,3. Stärker ist der Unterschied in der Kindersterblichkeit: Bournville (Vierjahrdurchschnitt) 72,5 von 1000 Lebendgeburten (Städte 100 vom Tausend, ganz England inklusive Wales 134,5, also das Doppelte). Natürlich wurde bei einer so großzügig geplanten Anlage keine hygienische Forderung übersehen. Ausreichende Versorgung mit gutem Trinkwasser und Kanalisation sind gleich vom Anfang an als grundlegende Faktoren berücksichtigt worden. Desgleichen wurden auch sofort alle Rohrstränge für Beleuchtungszwecke im Planentwurfe vorgesehen und auf diese Weise das ewige Aufreißen der Verkehrswege, wie es in verschiedenen kontinentalen Großstädten ständig in Szene gesetzt wird, vermieden. Wer Bournville eingehend studiert, lernt überhaupt einsehen, was weitblickende Menschen alles in den Bereich ihrer Überlegung ziehen, gegensätzlich zu der vielenorts eingebürgerten Gepflogenheit, immer recht schön langsam eines nach dem andern mit bureaukratischer Bequemlichkeit zu tun.

Die Baupachtzeit (lease) beträgt in England durchschnittlich 99 Jahre, das heißt, Grund und Boden mitsamt den daraufstehenden Gebäuden gehen nach Ablauf dieser Zeit an den eigentlichen Besitzer wieder über. In Bournville ist der Termin auf die zehnfache Zeit, 999 Jahre, verlängert worden, so daß das erworbene Eigentumsrecht sozusagen ein dauerndes ist. Wird ein Haus vom Eigentümer verkauft, so kann es nur an den Trust übergehen, der es entweder weiterhin vermietet oder käuflich ohne Preisaufschlag veräußert. Auf diese Weise ist dem Spekulationswucher ein für allemal ein Riegel geschoben, ein Verfahren, das auch bei den neuen Arbeiterniederlassungen in



Abb. 19. Bournville, Halle im Gemeindehause. Alex. Harvey, Architekt

Ulm an der Donau eingehalten wird. Da der Staat, nicht bloß in England, der Arbeiterwohnungsfrage, dem wichtigsten Problem auf dem Gebiet der sozialen Entwicklung, durchschnittlich wenig Interesse gezeigt, die Hauptsache vielmehr den Privat- oder gemeindlichen Unternehmungen überlassen hat, so erscheint es, um allen Eingriffen der Bodenwucherer einen Riegel zu schieben, durchaus notwendig, daß da, wo Munizipien sich mit der Sache befassen, gerade dieser Umstand in allererster Linie Berücksichtigung finde, die Spekulation ein für allemal von Eingriffen in die Entwicklung und den Bestand solcher Kolonien ausgeschlossen werde.

Die Häuser sind entweder Einzelobjekte oder zu zweien, dreien, öfters auch zu vieren in Gruppenbauten vereinigt. Die möglichst vorteilhafte Grundrißlösung des kleinen bürgerlichen Wohnhauses ist, wie schon früher bemerkt, zuerst in der Kolonie von Turnham Green bei London durch Norman Shaw, den bekannten Bahnbrecher für neuzeitliche Wohnhausanlagen,* anfangs der Sechzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts festgelegt, worden. Auf seine Arbeiten baut sich ein gut Teil dessen auf, was die Charakteristik des modernen englischen, in sich abgeschlossenen Einfamilienwohnhauses ausmacht,

* Vergl. Hermann Muthesius, Das englische Haus, I. 199 (Berlin, Wasmuth). Muthesius hat das große Verdienst, als erster in zusammenfassender Weise die Entwicklung des englischen Hausbaues klargelegt zu haben. Schreiber dieses dankt ihm für die mannigfaltigen Anregungen, die ihm sowohl durch das genannte Werk als auch durch persönliche Hinweise zu Teil wurden.

auch die Lösung des Arbeiterhausproblems, wie sie in Bournville* und Port Sunlight zum ersten Male, und zwar gleich in umfangreichem Maßstabe praktisch Gestalt gewann. Begonnen wurde mit dem Bau einiger Häuser in Bournville 1879. Die Hauptbauperiode aber fällt auf 1895 und die folgenden Jahre. Damals entstanden im ersten Sommer gleich 200 Häuser, die sich in der Grundrißdisposition, vor allem aber in der äußeren Erscheinung ganz wesentlich von den ersten Ansätzen unterscheiden. (Früheste Häuser siehe Abb. 5.) Sie bedeuten neben den Anlagen von Port Sunlight überhaupt das beste, was auf diesem Gebiet bisher geschaffen worden ist. Auf sechs Acres (24280,26 Quadratmeter) stehen, Straßen mit eingerechnet, durchschnittlich sechs Wohnhäuser. Je nach der Höhe des Miet-, beziehungsweise Kaufpreises variiert die Zahl und Größe der Wohngelasse. Bezeichnend wie für das englische Haus überhaupt ist auch bei diesen Anlagen die Berücksichtigung der wirtschaftlichen Nebengelasse. Nicht ein Haus ist ohne Spülküche, die meisten enthalten Badegelegenheiten oder Badezimmer, Speisekammern, eigenen Raum für Brennmaterial, oft auch Werkzeugkammern, fest eingebaute Schränke. Dagegen fällt die Unterkellerung überall weg, was hinsichtlich der Baukosten von Belang ist. Wohnküche und Spülküche nebst Wirtschaftsgelaß im Parterre, drei Schlafzimmer, wovon eines von bescheidenen Dimensionen, enthalten selbst die billigsten Wohnungen, deren Wochenmietpreis 4 Shilling 6 Pence (jährlich 11 Pfund 14 Shilling gleich 235 Mark) beträgt. Die darauf entfallenden Steuern hat der Mieter selbst zu tragen. Abbildung 11 gibt den Typus einer Doppelanlage solch eines einfachen Hauses. Man könnte ihn den „Cottage-Typus" schlechtweg nennen. Aus den Maßen erhellt, daß die Stockwerkshöhen geringer genommen sind, als man sie zum Beispiel nach deutschen Bauvorschriften zu bemessen hätte, um das gesetzlich kubische Luftmaß, wie es sich der Kopfzahl der Bewohner entsprechend (bei Neubauten**) zu gestalten hat, zu erreichen. Das englische Klima erlaubt eine weit ausgiebigere, andauernde Lüftung der Wohnungen als das kontinentale. Der Engländer ist überhaupt mehr Luftmensch als die nördlichen Kontinentalen es sind, die sich — wozu ist nicht recht klar — selbst in den Wohnungen des Mittelstands Zimmerhöhen leisten, die ohne

* Die hier mitgeteilten Grund- und Aufrisse sind dem Buche Alex. Harveys: The Model Village and its Cottages Bournville, London, bei Batsford, 1906, mit Genehmigung des Autors entnommen. Harvey ist, wie schon früher bemerkt, der architektonische Schöpfer von Bournville. Neuerdings ist auch Architekt H. B. Tylor daselbst tätig.

** Daß eine große Zahl deutscher derart belegter Arbeiterwohnungen den gesetzlichen Vorschriften keineswegs entspricht, erhellt zur Genüge aus den Mitteilungen, wie sie zum Beispiel in der Schrift Dr. K. Singers, stellvertretenden Direktors des statistischen Amtes von München, „Die Wohnungen der Minderbemittelten in München", weiter C. Schirmers: „Das Wohnungselend der Minderbemittelten in München", und anderer auf Grund statistischer Erhebungen gegeben sind. Unter den in Deutschland vorhandenen Ansätzen zur Lösung der Wohnungskalamität ist manches von privater Seite geschehen. Indes ist die Nutzberechtigung dabei vielfach von der Erfüllung gewisser Voraussetzungen abhängig gemacht, die dem Arbeiter jedwede freie Bewegungsmöglichkeit versagen und ihn durchaus abhängig machen vom Fabriksherrn. Daher denn auch die ziemlich allgemeine Abneigung gegen die Ansiedlung in Kolonien. Näheres darüber im 114. Band der Schriften des Vereins für Sozialpolitik. Der neue deutsche Reichstag, dessen liberale Partei bei den Wahlen vor allem „Ausbau der sozialen Gesetzgebung" versprach, hätte eigentlich genügende Gelegenheit, einmal die Frage des Wohnungselends der Minderbemittelten zum Gegenstand nicht bloß von Prüfungen und Untersuchungen (deren gibt es gerade genug), sondern von Taten zu machen.



Abb. 20. Bournville, Gemeindehaus. Alex. Harvey, Architekt

weiters als irrationell bezeichnet werden müssen. Anderseits erhebt weder der Verstand der Mieter, noch weniger aber derjenige der baulichen Gesetzgeber Einspruch gegen die Anlage großer, von Ost nach West laufender Straßenzüge, deren eine Seite, die Front nach Norden, nie von einem Sonnenstrahl getroffen werden. In einer der neuen Villenkolonien nächst München ist beispielsweise die anderthalb Kilometer lange Hauptstraße sorgsam so angelegt worden, daß Treppenhäuser, Küchen, Wasserklosettes und so weiter der einen Straßenseite nach Süden, also nach der Sonnenseite liegen, die Wohnräume aber nach Norden. Dafür zieht man aufs Land! Dafür sind die Erbauer solch irrationell angelegter Kolonien „studierte" Leute! . . . „Es erben sich Gesetz und Regel — wie eine ewige Krankheit fort . . ."

Die Horizontalausmaße der Räume dieser Arbeiterwohnungen entsprechen dem Erfahrungsresultat, daß in Häusern, wo keine Dienstboten zwecks Verrichtung der Hausarbeit vorhanden sind, ein gewisses Höchstmaß nicht überschritten werden soll. Geschieht es dennoch, so ist die sorgsame Instandhaltung nicht mehr möglich, zumal da nicht, wo die weiblichen Mitglieder kleiner Haushaltungen für häusliche Verrichtungen nicht gerade begeistert sind. Wo weiter die Entwöhnung vom Alkoholgenuß die Menschen zu richtigem Überlegen führt, treten offenbar auch in dieser Hinsicht andere Verhältnisse ein. Bournville liefert den Beweis dafür.

Die Preise für größere, an Raumzahl reichere Häuser, man könnte sie „Parlour-Häuser" nennen, in Bournville, gehen von dem genannten niedrigsten Satze (er gilt für 15 Häuser) aufwärts zu fünf Shilling drei Pence (62 Häuser),

sechs Schilling (122 Häuser) bis zu acht Shilling die Woche (416 Mark pro Jahr). Letztere müssen als geradezu elegant bezeichnet werden. Eine Stadtwohnung von gleicher Qualität, aber nicht mit den nämlichen gesundheitlichen Vorzügen, wäre nicht um den doppelten, selbst nicht um den dreifachen Preis zu haben. Abbildung 13 gibt eine Dreihäuseranlage der Parlour-Art, aus der ersichtlich ist, auf welcher Höhe der Ausbildung sich die besseren Wohnungen befinden. Was beim Hause des Wohlhabenden in den Wohnräumen eine große Rolle spielt — der fast ganz in Glas ausgeführte Erker, der Fenstersitz und der Kaminwinkel —, er fehlt auch diesen Arbeiterwohnungen nicht, von denen auch nicht eine einzige zu vermieten oder zu verkaufen war, als Schreiber dieser Zeilen einige Zeit in Bournville weilte. Die Stuben sind außerordentlich behaglich, sonnig, hell. Es ist ein Vergnügen,



Abb. 21. Bournville, Postgebäude und Verkaufsladen. H. B. Tylor, Architekt

die Häuser zu besuchen.* Badegelegenheit fehlt nur bei den ältesten. In den neueren ist sie verschiedenartig untergebracht: versenkt im Boden der Abwaschküche, in Verbindung mit Warm- und Kaltwasserzuleitung und gewöhnlich mit einem in Falzen liegenden Deckel verschlossen; bei anderen ist die Badewanne um die Zuleitungsrohre (als Achse) drehbar, im Stande der Nichtbenutzung in einem Wandschrank untergebracht, versperrt also keinen Platz. Bei den räumlich ausgedehnteren Wohnungen des zweiten Typus ist durchwegs ein eigentliches Badezimmer im Plane vorgesehen. Sorgfältigste Berücksichtigung erfuhr die ausgiebige Belichtung der Räume. Das Fenster ist seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt, nicht bloß als überhöhter Mauerschlitz, sondern als horizontal aus-

* Man vergleiche damit, was E. Dückershoff, ein in den Bergwerken von Newcastle tätiger deutscher Bergarbeiter, in seiner Schrift: „Wie der englische Arbeiter lebt" (Dresden, V. Böhmert), in dieser Beziehung äußert: „Ich habe in Deutschland sehr viel Arbeiterkolonien besucht. Das Äußere ist da immer sehr schön im Vergleich zu den englischen Arbeiterkolonien, aber inwendig sieht es manchmal recht trübselig aus, wogegen man hier in jeder Arbeiterfamilie einen gewissen Wohlstand wahrnimmt" und so weiter.

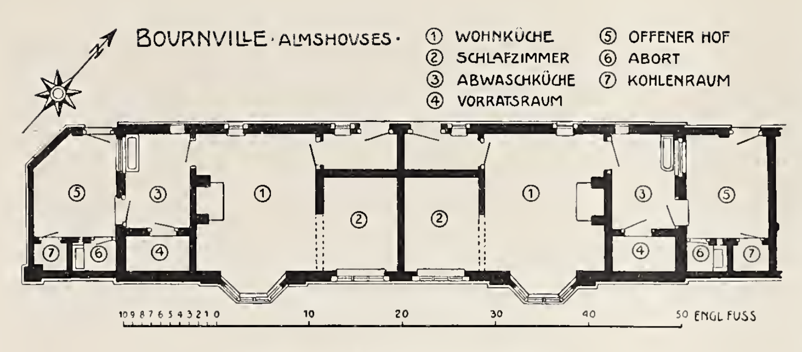
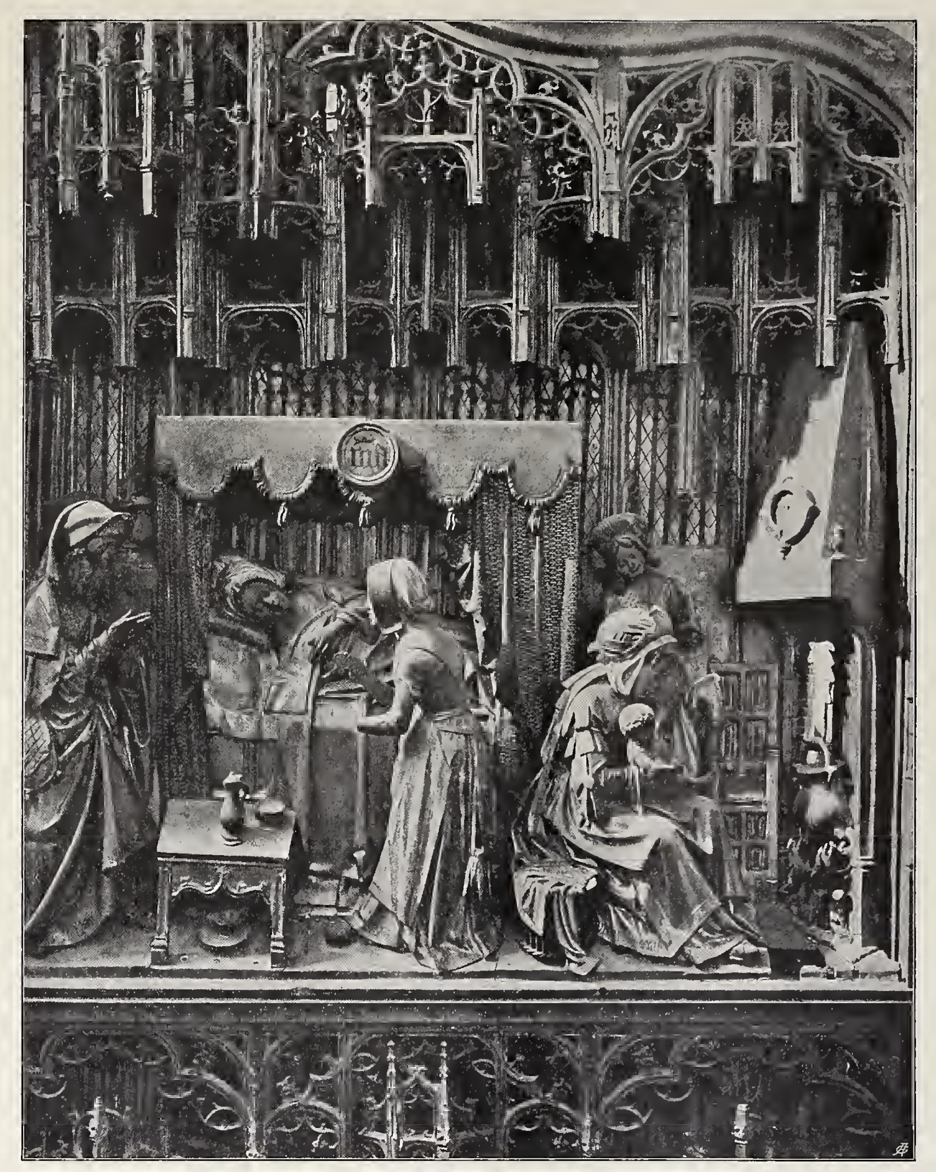


Abb. 22. Ewen Harper, Architekt

gebildete Öffnung behandelt, so daß selbst in den Zeiten niedrigen Sonnenstands ausgiebige Durchstrahlung stattfindet. Der meist bis ins erste (Dach-) Geschoß emporgeführte Erker läßt eine Fülle von Licht einfallen. Das Sprossenwerk ist durchwegs in weißer Ölfarbe gestrichen. Gegensätzlich zu deutschen Vorschriften, die selbst bei Arbeiterhäusern 1 Meter Treppenbreite verlangen — bei Einfamilienhäusern eine überflüssige Raumverschwendung — sind die Verbindungen von Stockwerk zu Stockwerk höchstens 70 Zentimeter breit (Abb. 12). Das genügt für den gegebenen Fall vollauf; eingebaute Schränke machen den Transport umfangreicher Möbelstücke über die Treppen überflüssig. — Die Dicke der technisch vorzüglich ausgeführten Mauern beträgt durchwegs einen Stein, nicht mehr. Das ist freilich auch nur in dem milden insularen Klima, wo Schnee nie lange liegen bleibt, und bei der Wohlfeilheit der Kohle möglich. Weitere Ersparnisse, nicht etwa auf Kosten der Solidität des Baues, werden dadurch gemacht, daß die Holzstärken bei Stockwerksfußboden und Dachgebälk weit geringere sind, als auf dem Kontinent. Die Dachkonstruktion ist einfach, die äußere Form überall von ausgezeichneter Wirkung. In der Einfachheit der aufgewendeten Mittel liegt überhaupt der wesentliche Reiz aller Häuser in Bournville, mögen sie nun in Putz-



Abb. 23. Bournville, Hof der „Almshouses". Ewen Harper, Architekt



Seitenteil eines spätgotischen Altars aus der Marienkirche in Lübeck

flächen, in sauber verfugtem Backstein oder in Riegelwerk ausgeführt sein. Die Anlehnung an das alte englische Bauernhaus (Abb. 1, 2, 3, 4) ist vielfach geradezu betont, jedoch in ganz anderer Art, als es zum Beispiel in den deutschen, den Schweizer Alpen an Landhäusern, Gasthöfen und so weiter der Fall ist. Nirgends auch nur eine Spur von überflüssigen Beigaben, nirgends kleinlich spielerische Motive, wie sie das unglückselige Zeitalter der Neu-Deutschrenaissance mit sich brachte und noch bringt, nirgends das gänzlich verfehlte Übersetzen großer Formen ins dimensional Kleine, überall Sachlichkeit, strengstes Maßhalten, dabei technische Vollkommenheit und nirgends ermüdende Wiederholungen. Die englischen Architekten studieren nicht bloß die dekorative Wirkung älterer Bauten, sie lehnen sich vor allem an das handwerklich Vorzügliche alter Bauweise an. Verfasser dieses hatte unter anderem Gelegenheit, unter persönlicher Führung des Architekten Ashbee den Ausbau einer nicht sehr umfangreichen, ziemlich ruinösen frühmittelalterlichen Anlage in der Nähe von Campden zu sehen und dabei die technische Sorgfalt zu bewundern, womit die Ausbesserung der alten Teile, der Anschluß der neuen bewerkstelligt wurde. Der Kampf der Arbeiter um ihre Rechte hat in England jenen Rückgang der handwerklichen Tüchtigkeit



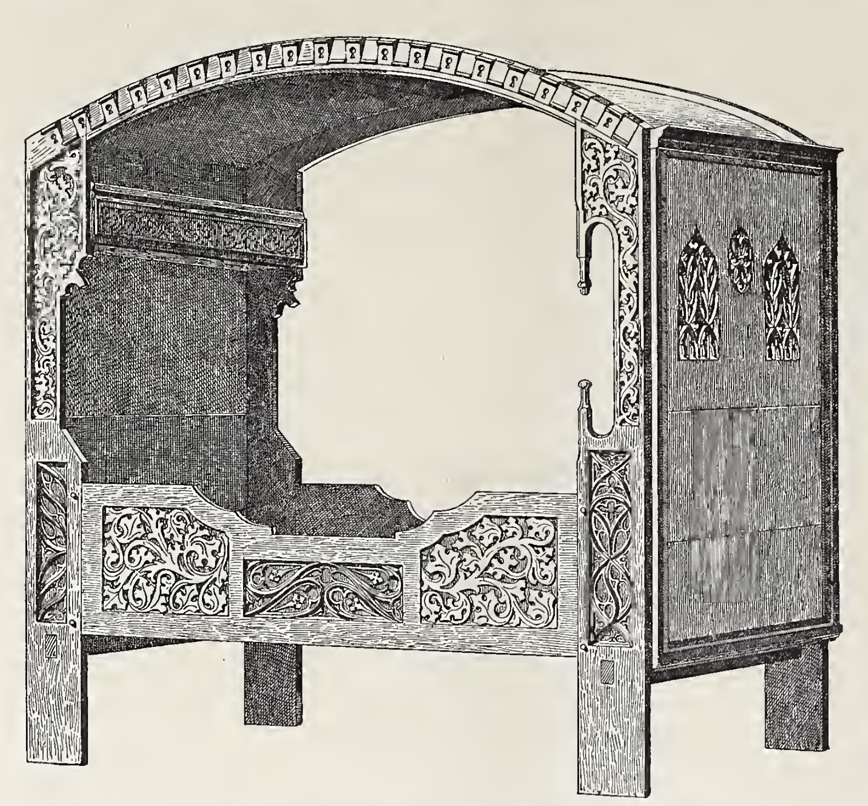
Mittelalterlicher Schlafraum aus der landesfürstlichen Burg in Meran

nicht zur Folge gehabt, wie er anderweitig in vielfach geradezu erschreckender Weise nach und nach sich einstellt. Die Gewerkvereine setzen als Grundbedingung der Mitgliedschaft ein durchaus geschultes Können voraus und ihre Mitglieder halten den Grundsatz als etwas Selbstverständliches ein, daß gutbezahlte Arbeit auch die Verpflichtung zu solider Leistung nach sich ziehe.

Obschon nun dieses gründliche Kennen der alten Technik seine unbestreitbaren Vorzüge, seine großen Reize hat, wird sich doch mit der Zeit bei Objekten, die billig und nicht für eine Dauer von Hunderten von Jahren, sondern für zwei, höchstens vielleicht drei Generationen hergestellt und dann durch Neues ersetzt werden, die Grenze zeigen, bis zu der man in dieser Hinsicht gehen kann.

Die Zukunft einer großen Bewegung zu Gunsten der Entlastung der Städte hängt mit der Möglichkeit zusammen, Mittel und Wege zu finden, um auf billig erworbenem Grund und Boden billig und dennoch gesundheitlich zweckentsprechend zu bauen, die bisher angewandten Materialien und ihre Bearbeitung so zu gestalten, daß dadurch an Kosten gespart werden kann und die Ersetzung alter, zur Bewohnung nicht mehr tauglicher Häuser durch neue nicht an eine Technik gebunden ist, die stetig teurer wird. Das

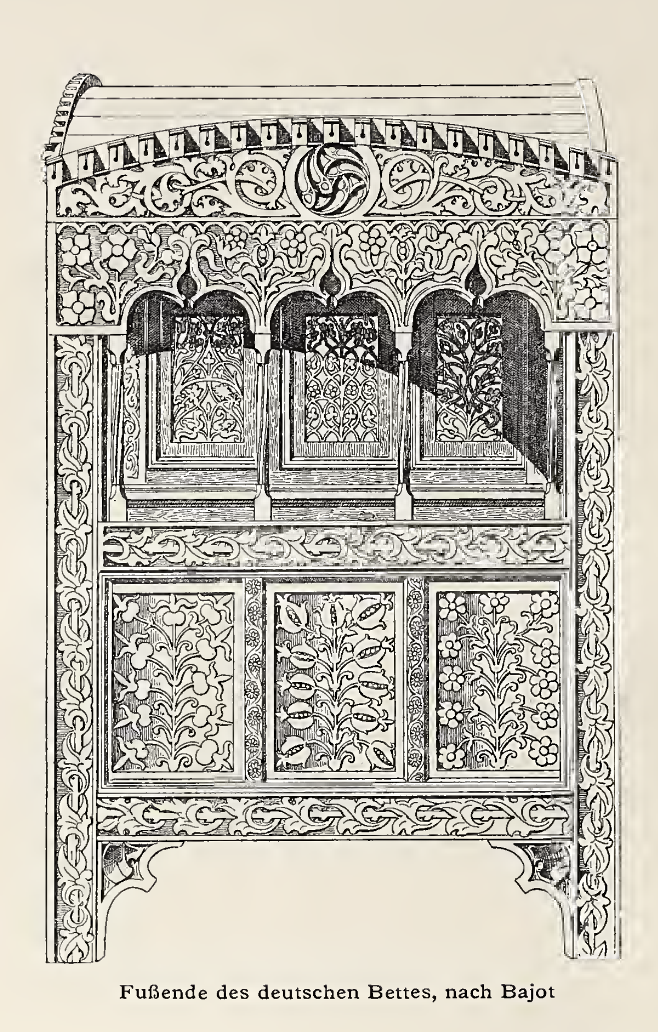
ist eine der einschneidensten unter den Fragen, die mit der Lösung des Wohnproblems zusammenhängen. Hat der Schiffsbau unter der Verwendung neuer Hilfsmittel, die man früher nicht kannte, eine gründliche Wandlung durchgemacht, warum sollte Ähnliches nicht auch in der Nutzbaukunst sich vollziehen können? Gerade darin zeigt sich, daß unsere Zeit trotz aller Errungenschaften der Technik, des eigenen Ausdrucks in mancher Hinsicht noch entbehrt. Die Stilfrage tritt noch immer allzusehr in den Vordergrund. Das hängt mit dem zum Teil noch völlig irrationell betriebenen Studiengang der Schulen, die das Bauen, nicht aber das Motivsammeln und -verwerten lehren sollen.



Deutsches Bett aus Eichenholz, XV. Jahrhundert, nach Bajot

Die Einzelerscheinungen der Arbeiterhäuser von Bournville zu besprechen, ist überflüssig. Sie sind zur Genüge aus den Abb. 6, 7, 10, 14 und 16 ersichtlich. Auffallend im allgemeinen, am einzelnen Hause wie im Gesamtbild ist die große Abwechslung der Dachsilhouetten, zu deren Wirkung natürlich die meist sehr kräftig ausgebildeten Kamine wesentlich beitragen. Das dürften ungezählte kontinentale Architekten auch allmählich einsehen und schätzen lernen. Was bei der Ausbildung von breiten Giebeln, die zwei aneinander stoßenden Häusern angehören, dem Architekten in England erleichternd zur Seite steht, ist die im englischen Baugesetz wesentlich anders als bei vielen kontinentalen Bestimmungen lautende Vorschrift über Brandmauern. Sie brauchen weder über Dach emporzugehen, noch durch irgend welche Betonung innerhalb der Giebelfläche hervorzutreten, wie dies zum Beispiel in Deutschland Vorschrift ist. Überhaupt greift in England das Gesetz nicht so sehr ins Gebiet der künstlerischen Möglichkeiten wie in anderen Ländern, wo jeder Gesetzgeber am grünen Tisch sich auch als oberste Instanz auf dem Felde der Formenwelt betrachtet wissen will. — Vorzüglich ist durchweg das Verhältnis zwischen vorspringenden, lichtfangenden und schattenwerfenden Partien einerseits und

Deutsches Bett aus Eichenholz, Anfang des XV. Jahrhunderts, nach Bajot



Fußende des deutschen Bettes, nach Bajot



Mittelalterliches Bettgestell aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München, 1470

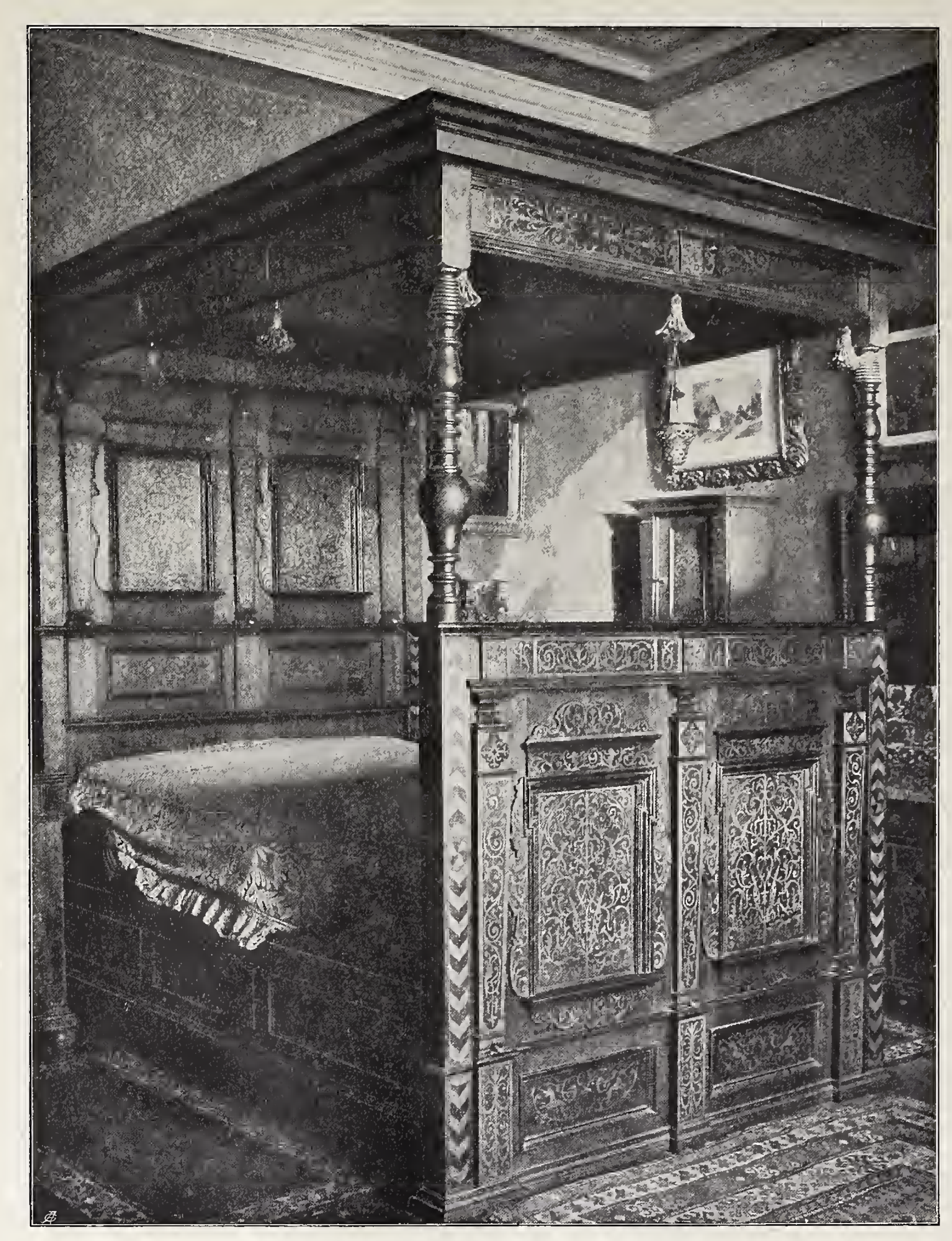
zurücktretenden, im Schatten liegenden andererseits. Die vertiefte Vorhalle, die zuweilen unter einen mächtigen Bogen zusammen gefaßt die Eingangstüren zu zwei Häusern enthält, ist bei der Gesamtwirkung überall in gleichem Maße berücksichtigt, wie die über die Bauflucht vortretenden Anbauten, die für das ältere englische Haus sehr bezeichnend sind. Überall ist die Kombination eine neue, wirksame und mit einfachen Mitteln erreicht. — Als George Cadbury mit der Begründung von Bournville begann, war ihm nicht bloß die Hebung der materiellen Existenz der Arbeiter Herzenssache. Bloß gute gesunde Wohnungen zu schaffen, das Familienleben auf diese Weise zu bessern, der „Moral insanity" soweit wie möglich vorzubeugen durch die Fernhaltung des Alkohols, der beim englischen Arbeiter eine außerordentlich verderbliche Rolle spielt (siehe Dückershoff, pag. 31), konnte einem solch weitblickenden Geiste nicht genügen. Es mußten für eine Ansiedlung von solcher Ausdehnung, die sich außerdem ständig erweitert, auch jene Vorkehrungen getroffen werden, die außerhalb des Familienkreises liegen, dennoch aber zu seiner allseitigen Ausbildung beitragen oder Gelegenheit bieten, die physischen Kräfte zu stählen. Schöpfungen allgemein fördernden Zwecks, öffentliche Gebäude, das war der weitere Teil

der Aufgabe. Dahin zählt zunächst die Schule (Plan und Ansicht, Abb. 17 und 18), ein Geschenk Cadburys an die Gemeinde (Situationsplan 1). Der daselbst vorhandene Platz für zirka 600 Kinder reicht heute bereits nicht mehr aus und der Trust geht daran, einen zweiten Neubau aufzuführen, damit aber gleichzeitig den Rahmen des Unterrichtswesens abermals zu erweitern. Denn bei der ersten Schule wurden nicht bloß vorzügliche Unterrichtsräume geschaffen, vielmehr enthält das Gebäude auch alle Einrichtungen zur Abhaltung von Koch-, Näh-, Bügelkursen für erwachsene Mädchen, gleichzeitig aber auch ein Laboratorium, Bibliothek und so weiter. Die Ausfüllung der Lücke, die England hinsichtlich der sehr späten Regelung des Volksschulwesens aufweist, wird unter dem Einfluß des gesteigerten Interesses gerade der reichen Bürger, vor allem aber durch die rührige Anteilnahme der aufwärtsstrebenden Arbeiter selbst an allem, was ihre geistige Hebung betrifft, bald ausgeglichen sein. Vielleicht ist gerade der Umstand, daß mit gänzlich veralteten und verknöcherten Prinzipien, wie sie vielfach noch die kontinentalen Schulen beherrschen, nicht erst langsam, Schritt für Schritt, gebrochen werden mußte, von Vorteil. – Bournville ist eine selbständige Gemeinde, mithin bedurfte sie auch einer geeigneten Lokalität für allgemeine Besprechungen. Von G. Cadbury wurde ihr diese in dem „Meeting House" (Abb. 19 und 20, Situationsplan 2) zum Geschenk gemacht. Es finden daselbst nicht bloß Versammlungen allgemeiner Art, sondern auch



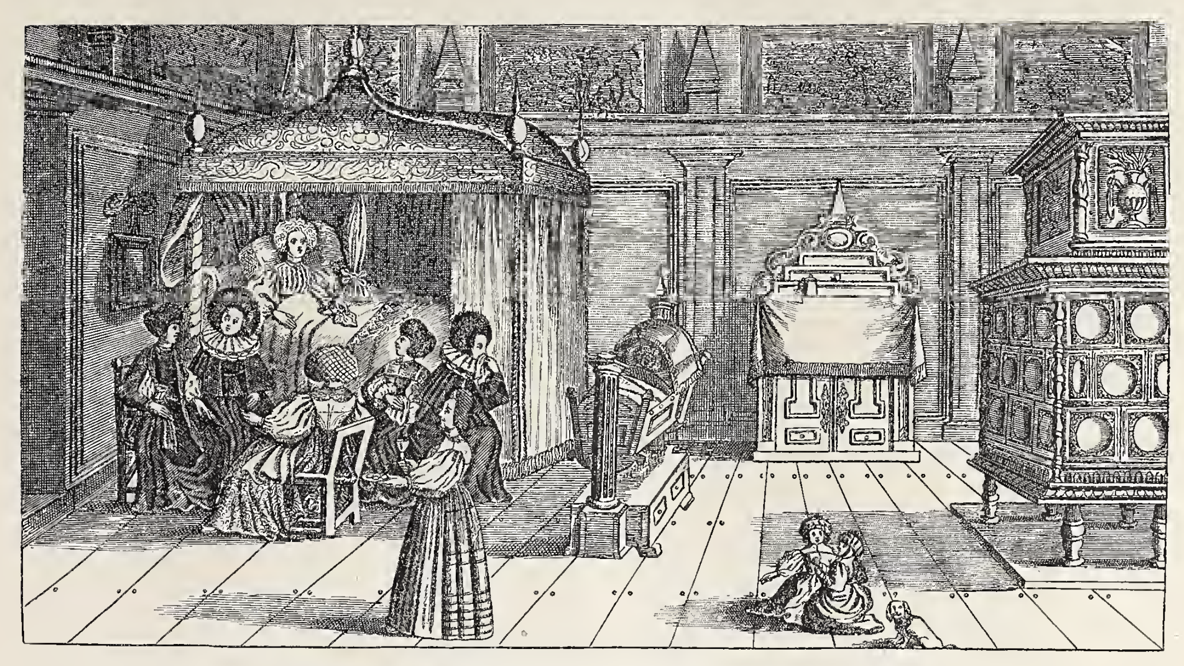
Bettgestell
aus dem Thaulow-Museum in Kiel, Frührenaissance

Vorträge und religiöse Akte statt. Die innere Wirkung ist wie die äußere — das Gebäude befindet sich wie die Schule in dominierender Lage — kraftvoll. Weiter wäre zu erwähnen „Ruskin Hall“ (Situationsplan 3, so genannt zur Erinnerung an den großen englischen Kunstgelehrten, der bei Sheffield speziell

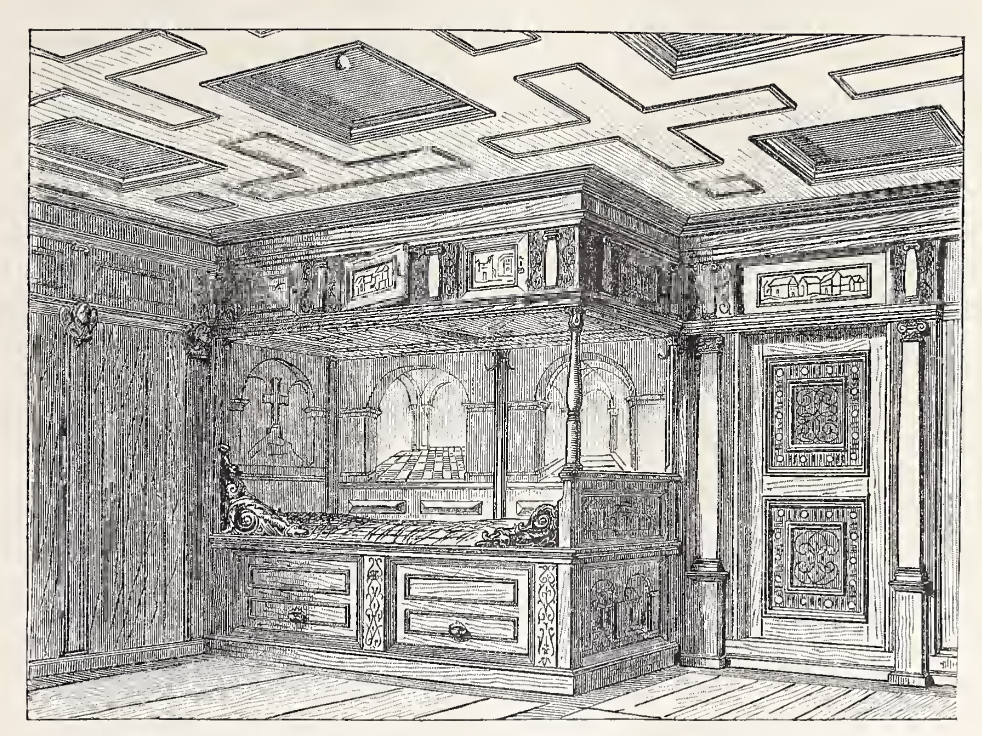


Deutsches Renaissancebett, Tirol, nach F. O. Schmidt

für die Arbeiter eine Kunstsammlung und Bibliothek mit Vortragssälen gebaut hat). Bournville besitzt in diesem Gebäude die Anfänge einer Galerie, vorzüglich eingerichtete Lesezimmer und Bücherräume, deren Benutzung in liberalster Weise allen möglich gemacht ist. „Youths Club“ ist ein Gebäude mit Lesesaal, Vortragsräumen und Bibliothek zur Benutzung für junge Leute



Eine deutsche Wochenstube der Renaissancezeit, aus einem Flugblatt des XVII. Jahrhunderts



Schlafstube in Altorf, Schweiz, Renaissance, nach Falke, Kunst im Hause

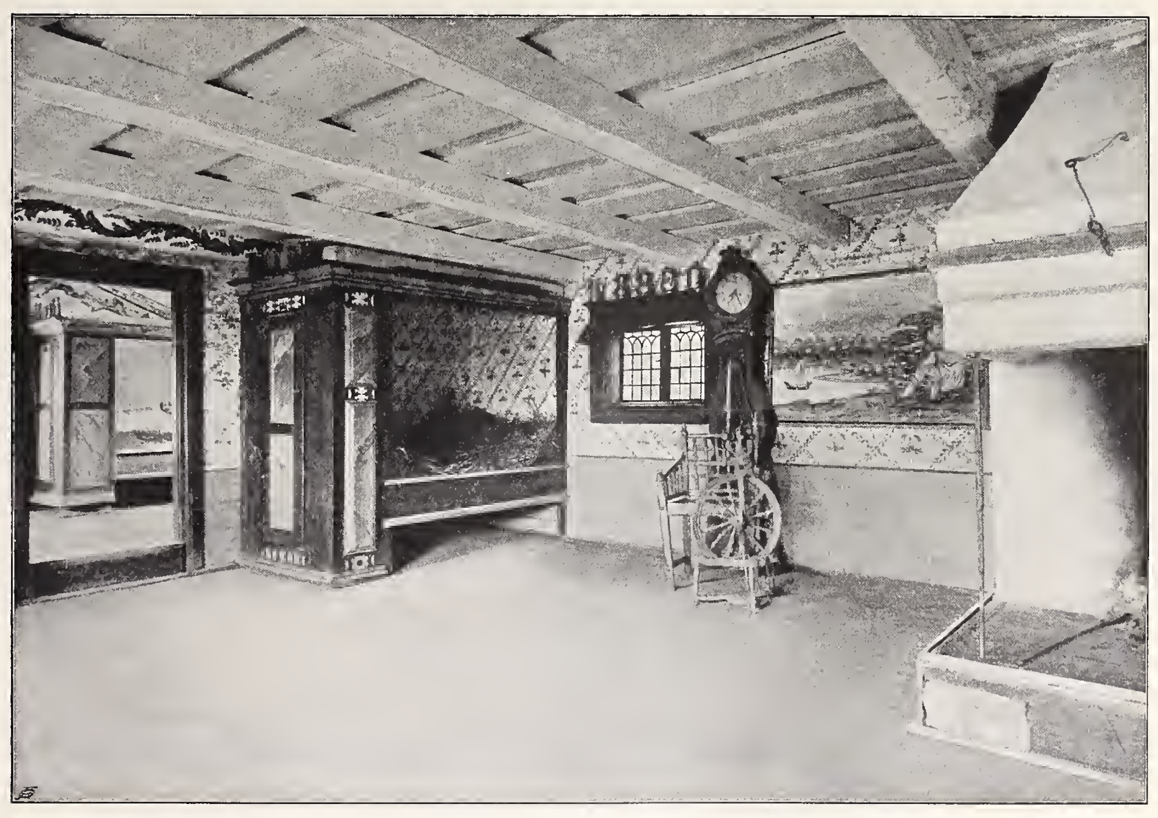


Dänisches Himmelbett aus der Zeit Christians IV., Kopenhagen

unter 21 Jahren. Der große Pavillon auf dem „Girls recreation Ground“ dient der Gesellschaftlichkeit junger Mädchen bei schlechtem Wetter, hauptsächlich aber musikalischen Übungen. Die Aufführungen der „Orchestral Society“, bei denen Männer und Frauen mitwirken, vollziehen sich unter Leitung eines musikalisch gebildeten Dirigenten. — Am südlichen Berghang, über dem weit ausgedehnten „Play Ground“ (Spielplatz, Situationsplan 11) liegt ein äußerst reizvoller Riegelbau, das „Gymnasium“ (Situationsplan 4, Architekt G. H. Lewin), in dessen ausgiebig bemessenen Räumen die männliche Bevölkerung Bournvilles ihre Leibesübungen betreibt, während „Bournville Hall“ (Situationsplan 5), höher am Berghang unter herrlichen alten Bäumen



Schlafzimmer, Renaissance, auf Schloß Gripsholm, Schweden



Bauernstube aus Bollnäs, Stockholm, Skansen (Freiluftmuseum)

gelegen, den Mädchen und Frauen zu gleichem Zwecke dient. Zu jeder dieser beiden Anstalten gehören, im Talgrund gelegen und von dem dort fließenden Bache gespeist, große Schwimmbassins (Situationsplan 12). Natürlich ist auch für die Kranken und Erholungsbedürftigen in ausgiebiger



Französisches Himmelbett aus der Zeit Louis XIII, XVI. Jahrhundert

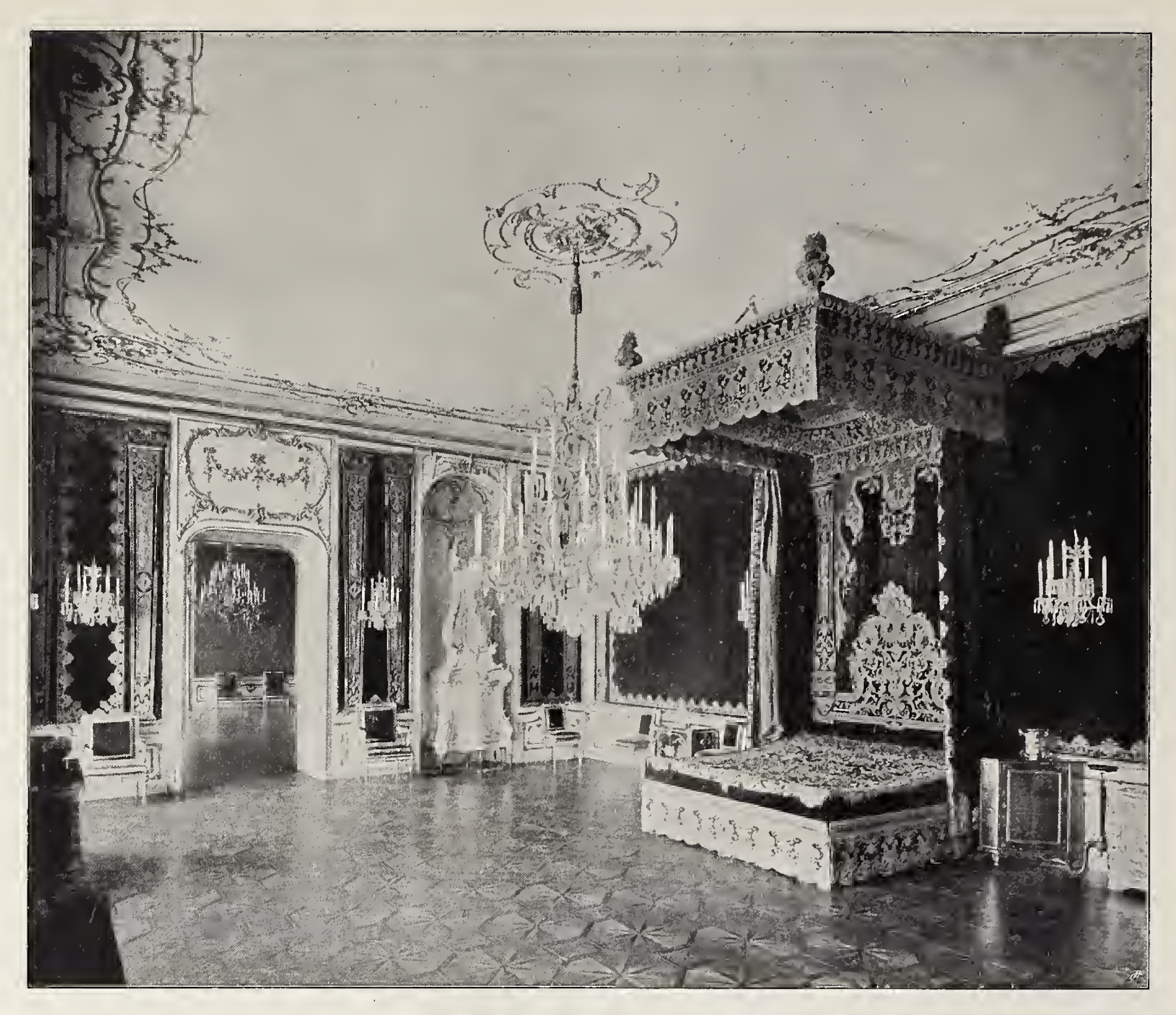
Weise gesorgt. Die Schuljugend aber und die jüngere Kinderwelt haben ihre eigenen weiten luftigen Spielplätze (Situationsplan 11 c). — Zu den Bauten allgemeinen Zwecks zählt endlich noch die mit Verkaufshallen verbundene Post (Abb. 21). — Zu dem Gesamtbild, das Bournville gibt, gehört noch eine Stiftung, die von dem verstorbenen Bruder G. Cadburys, Richard Cadbury

herrührt. Es sind die „Almshouses“ (Situationsplan 9), eine Anlage von ebenerdigen, im Grundriß sehr geschickt gelösten, anmutigen Einzelhäusern (Grundriß, Abb. 22), enthaltend ein großes Wohnzimmer mit Kochofen, geräumiges Schlafzimmer, Scullery, Kohlenraum, Abort und kleinen, grasbewachsenen Hof. Die Gebäude gruppieren sich um einen riesigen offenen, mit Bäumen bepflanzten und mit Rasenflächen versehenen Hof (Abb. 23). Es sind Unterkunftsstätten für alte, erwerbsunfähig gewordene Arbeiter und ihre



Schlafzimmer des Prinzen Eugen in Schloßhof

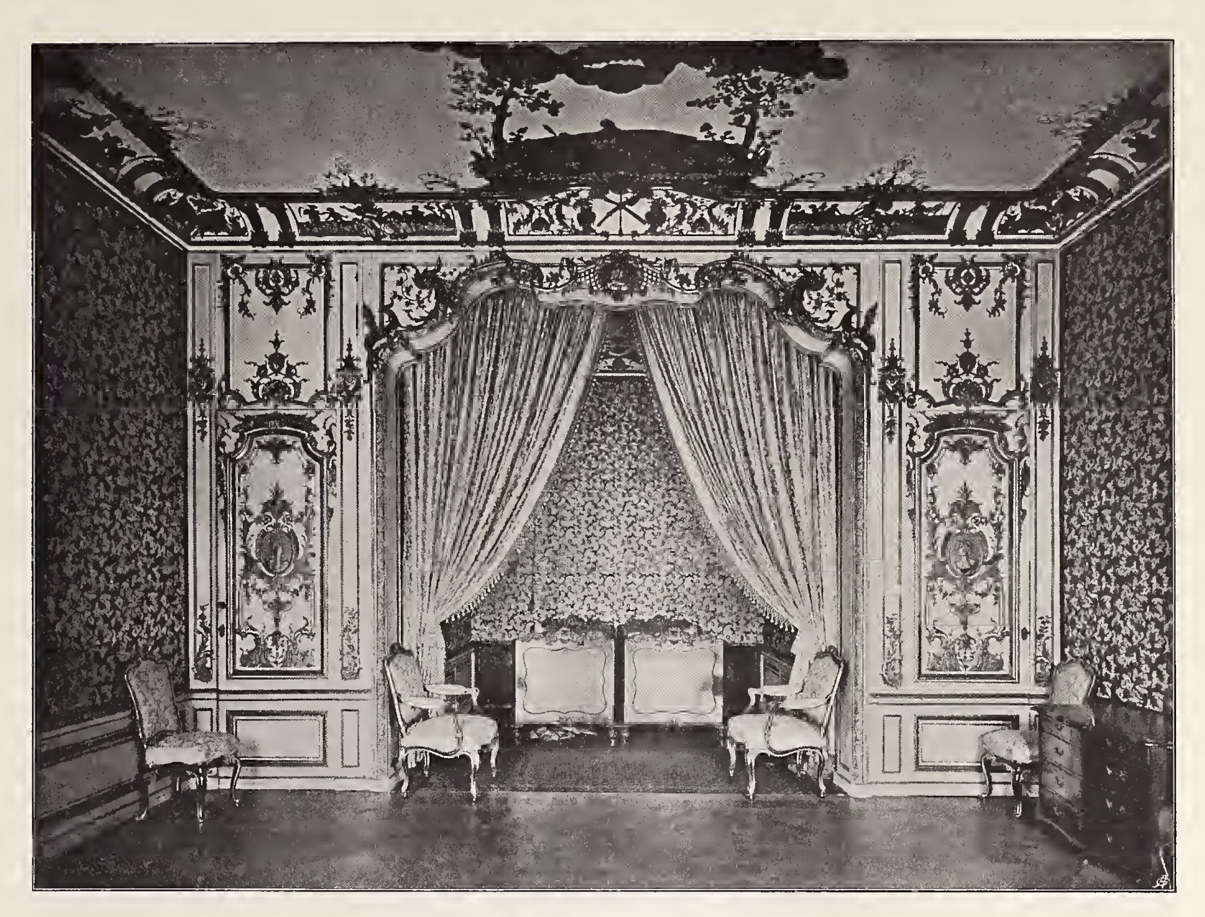
Frauen, die ein aus Versicherungen etc. herrührendes Jahreseinkommen von mindestens 15 und nicht über 50 Pfund Sterling haben. Gas, Wasser sowie drei Tonnen Kohlen jährlich sind frei, ebenso die Benutzung des vom Trust gelieferten, sehr komfortablen Mobiliars. Außerdem bekommt jeder Bewohner ein Stück Gartenland. Zu meinen liebsten Reiseerinnerungen gehört ein in dieser reizvollen Anlage verbrachter Sonntagvormittag. Einer der Insassen, ein siebzigjähriger Mann, mit dem ich mich lange Zeit eingehend unterhielt, bot mir in seiner mit blühenden Blumen reichgeschmückten, sonnendurchglänzten Wohnung eine Tasse Tee an. Auf dem Tische lag ein ganzer Stoß der in Paris erscheinenden „Semaine littéraire“. Der Alte hatte ohne jed-



Maria Theresia-Zimmer aus der Wiener Hofburg

weden Unterricht zusammen mit andern Arbeitern in jungen Jahren französisch gelernt und sprach, wenn auch mit englischem Akzent, fließend und in geschickter Redewendung. — Über der Türe zum Meeting House des Almshouses steht der Spruch: „In as much as ye did it unto one of these my Brethren ye did it to unto me!" Cadbury spricht keinen der Arbeiter seiner Fabrik anders an als „My brother!"

Die Tätigkeit des Bournville Trusts beschränkt sich keineswegs auf die eine Örtlichkeit, vielmehr äußert sie sich auch in der Entwicklung verwandter, unter gleichen Grundsätzen ins Leben gerufener Unternehmungen, so in Ealing, Seven Oaks, der „Garden City", kurzum bei all jenen energischen Vorstößen zur Lösung der Wohnungsfrage, die von den immer mächtiger sich entwickelten „Copartnership Tenant Societies" ausgehen und England neuerdings den Ruhm sichern, bahnbrechend in großen kulturellen Angelegenheiten gewesen zu sein. Andere Nationen könnten daraus sehr, sehr Vieles lernen. Volkswirtschaftlich von höchster Bedeutung ist der bereits früher erwähnte Umstand, daß der von den Bewohnern Bournvilles äußerst rationell



Schlafzimmer aus dem Schlosse Ansbach

betriebene Gartenbau heute trotz Wegfalls des von Straßen und Häusern eingenommenen Platzes rechnerisch den sechsfachen Ertrag dessen liefert, was er vorher einbrachte. Es klingt vielleicht optimistisch, wenn sich an diese Tatsache Hoffnungen knüpfen, die für die Zukunft eine stärkere Eigenproduktion an Nahrungsmitteln in Aussicht stellen, als England sie zur Zeit besitzt. Bekanntermaßen wird in Großbritannien ungeheuer viel gerade an Nahrungsmitteln eingeführt. Die Eigenproduktion deckt den Bedarf nicht, könnte ihn aber decken, wenn die vorerst noch der waidmännischen Sportswelt Englands zum Tummelplatz dienenden, sehr ausgedehnten, meist brachliegenden Gelände volkswirtschaftlich gesünderen Zwecken entgegengeführt sein werden. Daß es dazu kommt, unterliegt ja in England keinem Zweifel, denn die zunehmend demokratische Richtung der ganzen inneren Entwicklung wird die bisher immer weiter zurückgedrängten Vorrechte der numerisch Schwächeren auch weiterhin auf ein bescheideneres Maß zurückzuführen suchen.

Sollten kühle Rechner, wie die Engländer es sind, unerfüllbaren Erwartungen sich hingeben, wenn von einer stärkeren Besiedlung des Landes durch Arbeiter Erträgnisse im großen erwartet werden, die tatsächlich in kleinem Maßstabe eingetreten sind? Eine noch vor kurzem so gut wie unmöglich

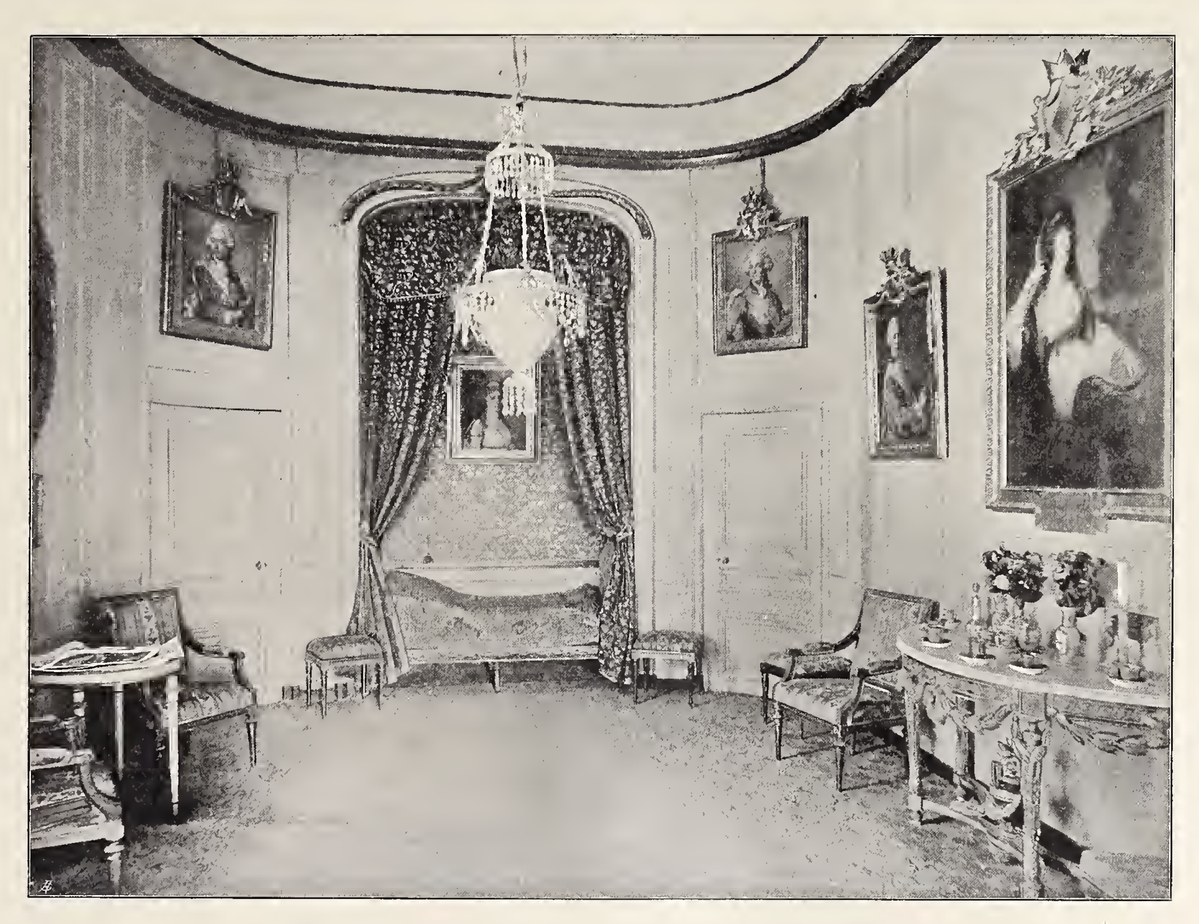
erscheinende Bewegung ist heute im vollsten Flusse und arbeitet mit ebensoviel Intelligenz als pekuniären Mitteln. Was beides in einem Lande vermag, dessen Bewohner den Sinn für das Wohl der Allgemeinheit in dem Maße besitzen wie der weitaus größere Teil der Engländer, ist unberechenbar, das auf die Arbeiter angewandte Wort George Cadburys: „They (die Arbeiter) must be brought back to the land“ keine utopische Redensart. Daß übrigens auch andere als industrielle Betriebe, losgelöst vom ruhestörenden Trubel der Großstadt, in ihren Zielen sich stetig höher zu entwickeln ver-



Geschnitztes Bettgestell aus dem Stifte St. Florian

mögen unter dem Einfluß der ständigen Berührung mit der Natur, beweist die von dem bekannten Künstler Ashbee 1888 begründete „Guild of Handicraft“, die all ihre Werkstätten in ein stilles, altes, seit hundert und mehr Jahren im Aussehen kaum verändertes Landstädtchen, es heißt Campden und liegt in Gloucestershire, verlegt hat. Die Flucht aufs Land, deutlich genug charakterisiert durch die Entstehung heute schon beinahe zahlloser Week-End-Cottages, ist in England nicht Modesache. Ihr liegt Ernsteres zu Grunde: Die Rückkehr der Menschen zu sich selbst. Nach einer langen Periode unausgesetzten Jagens nach Erwerb kommen mit Macht Regungen anderer Art zur Geltung, die das Wort Benthams wahr zu machen scheinen:

„Das Glück eines Volkes ist nur das Glück der einzelnen Menschen. Das Glück aber ist das Erstrebenswerte, und das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl ist der Staatszweck“. In einem Lande, wo der Erziehung von Männern mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird als der Erziehung von Bücherschreibern, mußten diese Regungen die Oberhand behalten. Es ist die natürliche Reaktion gegen den hetzenden Geist des Gewinns, der Viele reich, Millionen bettelarm gemacht hat und jetzt die Menschen hinaustreibt, zu gesunden unter den breitastigen Wipfeln jahrhundertealter Bäume.



Ovaler Schlafraum mit Alkoven aus einem Schlosse bei Stockholm

„Merry old England“ — es existiert nicht mehr! Aber alle Anzeichen lassen darauf schließen, daß die Zukunft ein „Healthy new England“ schaffen wird durch die zunehmende Erkenntnis, daß das, was dem Arbeiter an Verbesserungen seiner Verhältnisse geboten wird, kein Almosen, kein Geschenk in menschenfreundlicher Absicht sein kann, noch sein darf, sondern daß ganz einfach die Selbsterhaltung gebieterisch umfassende Rücksichtnahme derjenigen fordert, die unablässig an der Erhaltung des gesamten Nationalwohlstands mitarbeiten. Das ist ein Zeichen von Gesundheit. Geleistete Arbeit verlangt nicht nach Gnadenbeweisen, sondern nach wohlerworbenen Rechten in jeder Hinsicht. Nicht das menschenfreundliche Moment der Cadburyschen

Stiftung bedingt in erster Linie ihre Bedeutung. Der auf rechnerisch gesunder Basis unternommene Vorstoß vielmehr ist es, der die Charakteristik des ganzen Unternehmens bildet. Vom gleichen Geiste beseelt ist ein zweites, nicht minder bedeutsames Unternehmen: Das Arbeiterdorf Port Sunlight bei Liverpool. Davon in einem weiteren Artikel.

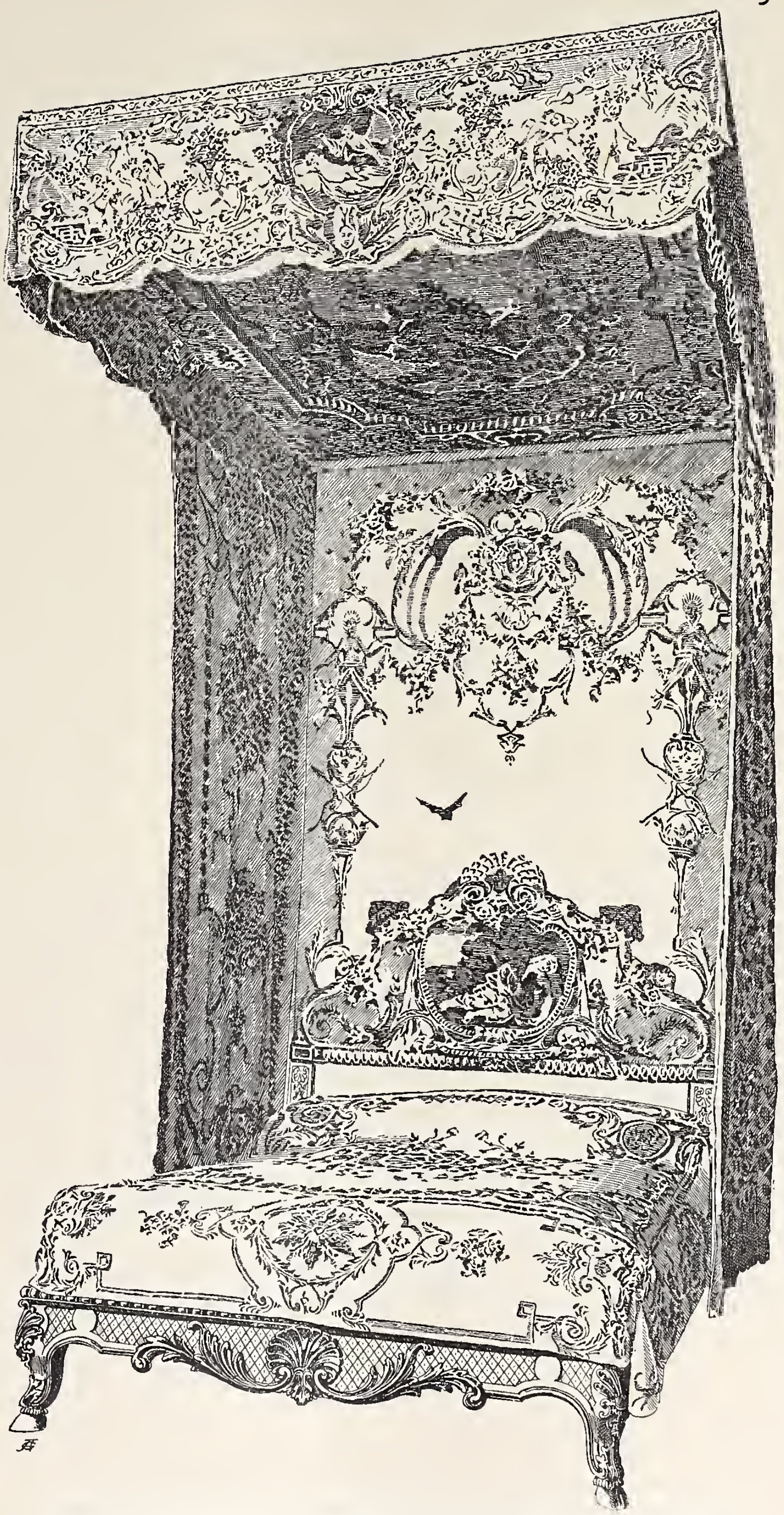
DAS SCHLAFZIMMER VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

SO lange das Zinshaus unser Wohnungswesen beherrscht, sind auch alle Bestrebungen zur künstlerischen Gestaltung des bewohnten Raumes eingeengt und behindert. Überall, wohin wir unser Augenmerk richten, sei es zur Tätigkeit der Vergangenheit oder Gegenwart, sei es zur Heimat oder Fremde, überall werden wir nur dort ein Gedeihen und Blühen des Wohnungswesens entdecken, wo auch die Liebe zum Heim, die Wertschätzung dessen, was der Volksmund die „eigenen vier Wände" nennt, zu finden ist. In der jüngsten Entwicklungsperiode des fast plötzlichen Anwachsens der Städte, des Dominierens der Mietskaserne, der Bauschablone, ist die Bedeutung der Wohnungskunst, der „Kunst im Hause" auf ein bedauernswertes Niveau gesunken. Wie ein Schiff ohne Steuer ist die Wohnung durch wechselnde Mode, durch den Einfluß historischer Stile, die einander ablösten oder auch gleichzeitig zusammen einwirkten, hin und her geschoben worden, gar oft zum Hohne dessen, was gleichzeitig als Vorbild gepriesen wurde.

Erst die wachsende Liebe zum Familienhaus, erst das Interesse am individuell gestalteten Bau hat der künstlerischen Bildung der Wohnung neue Impulse zugeführt. Und das glänzende Beispiel des Nordens, besonders der Einfluß Englands hat in der jüngeren Generation wieder das Vertrauen gefestigt, das einer allmählichen Entwicklung einer modernen Wohnungskultur hoffnungsvoll entgegensieht.

Die gleichzeitig wiedererwachte Beachtung jener Periode, welche der Kongreßzeit folgte und bis vor kurzem so geringschätzig abgetan wurde, hat eine bemerkenswerte Tatsache neu bekräftigt, die für das Studium älterer und alter Kunst von großer Bedeutung ist.

Wie derselbe Text eines alten Buches von verschiedenen Generationen verschieden gelesen wird, so hängt auch die Wertschätzung alter Kunst gar sehr mit den geistigen Bedürfnissen der Zeit zusammen. Das inhaltreiche Buch der Geschichte ist wie das Bilderbuch alter Kunst allen Generationen ein anderes gewesen. Jede Zeit hat das Recht, die Vergangenheit in ihrer Weise zu deuten, und diese Deutungen werden so lange wechseln, als neue

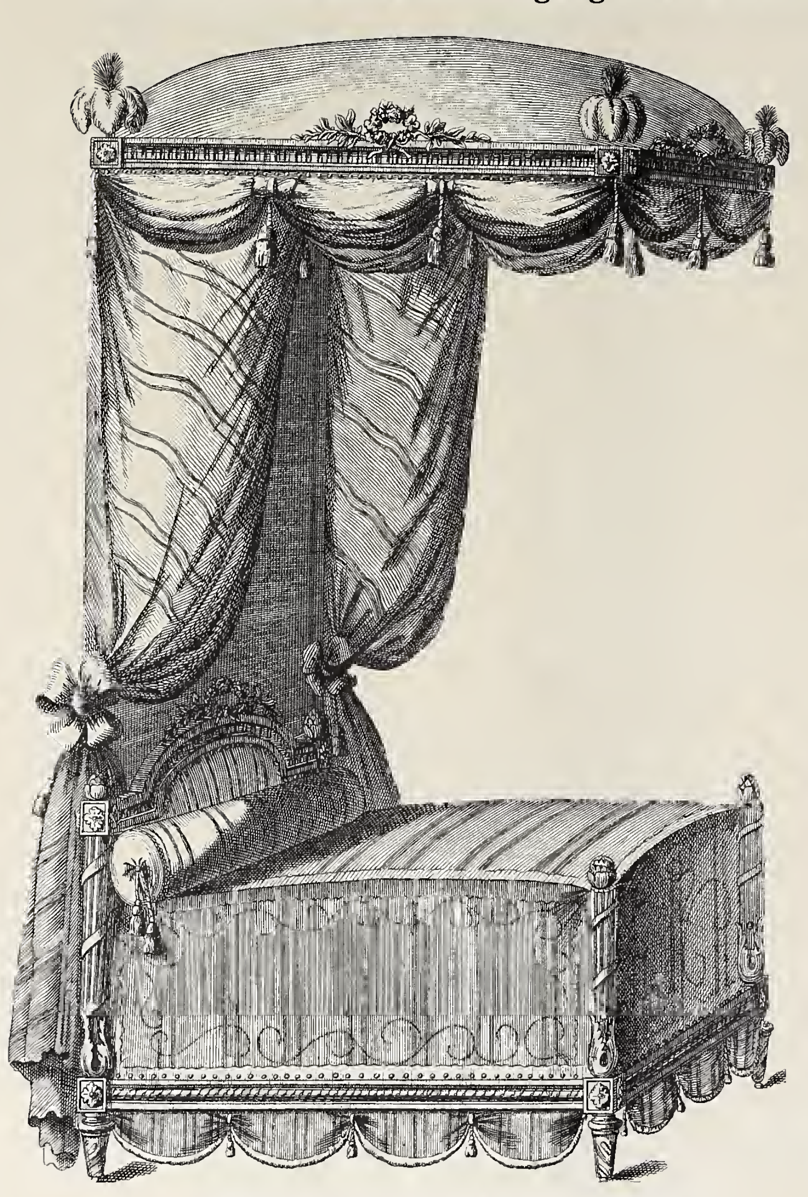


Bett aus der Kollektion Löwengard, Epoche Louis XIV, nach Bajot

Untersuchungsmethoden neue Forschungsergebnisse zeitigen, als neue Erfahrungen und Bedürfnisse unser Verhältnis zur Vergangenheit verschieben.

Eine solche Erfahrung war für die Kunst im Hause das Mißlingen aller Versuche, durch Kopierung der Werke alter Kunstrichtungen eine Gegenwartskunst zu fördern, und wenn wir neuerdings wieder das Studium der Vergangenheit aufleben sehen, wenn das Interesse an der Vergangenheit durch moderne Reproduktionstechniken und dadurch geförderte populäre Publikationen, durch großartige Ausstellungen in die weitesten Kreise getragen wird, so sind es heute ganz andere Schlüsse, welche gezogen werden, als vor einem Menschenalter. Das trostlose Ergebnis, welches einerseits die Zinshauswohnung, anderseits die Stilkopie zeitigten, hat unserer Generation die Augen darüber geöffnet, wie notwendig ein neuer Standpunkt in der künstlerischen Behandlung der Wohnungsfrage geworden ist. Bei jedem Kapitel dieser Frage wird das Studium seiner Entwicklungsgeschichte

zu einem ähnlichen Resultat führen. Und wenn wir heute aus der Reihe der wichtigen Raumgestaltungen des Hauses den Schlafraum herausgreifen, so soll uns auch hier wieder in erster Linie der Ausblick auf das leiten, was wir heute für uns aus der Vergangenheit ableiten können.



Himmelbett nach La Londe, XVIII. Jahrhundert

Das Verhältnis verschiedener Länder und Nationalitäten zu diesen Fragen ist ein deutlich unterschiedenes. Je bedeutender die Reste alter Kultur, je lebhafter die Nachwirkungen jüngerer Perioden derselben noch fühlbar sind, desto mehr wird auch in der Gegenwart noch ein konservativer Zug hervortreten. Die charakteristischen Gegensätze in diesem Zustande werden von Frankreich und England verkörpert.

Das auf geistigem Gebiet so lebhafte und bewegliche Frankreich, das auf dem Gebiet der bildenden Kunst so maßgebend wirkte, so oft schon revolutionierte und intensivem Vorwärtsdrängen Raum gab, ist heute gerade auf dem Gebiet des Wohnungswesens, der Raumgestaltung des Hausinneren merkwürdig konservativ. Es lebt noch immer von seiner glorreichen Vergangenheit, obwohl es nicht an energischen Unternehmungen gefehlt hat, die dort auch in der dekorativen Kunst den neuesten Strömungen Förderung entgegengebracht haben und obwohl auf gewissen Spezialgebieten des Kunstgewerbes, wie in der Keramik und der Juwelierkunst, Frankreich voranschritt. Und das demokratisch regierte, republikanisch gesinnte Frankreich blickt noch immer mit zäher Verehrung auf die prächtige Raumkunst des ersten Kaiserreichs, auf die graziöse Mache des „Ancien régime“ zurück und überschwemmt noch immer das

übrige Europa mit Kopien und Nachahmungen von Möbeln, Stoffen, Gebrauchsgegenständen jener Zeiten; die einzige Konzession an die späteren Epochen bildet vielleicht noch ein Kompliment vor der Zeit der „Restauration", in der Frankreich aber nicht mehr jene unbestrittene Herrschaft über Europa geübt hat, wie in den früher genannten Perioden.

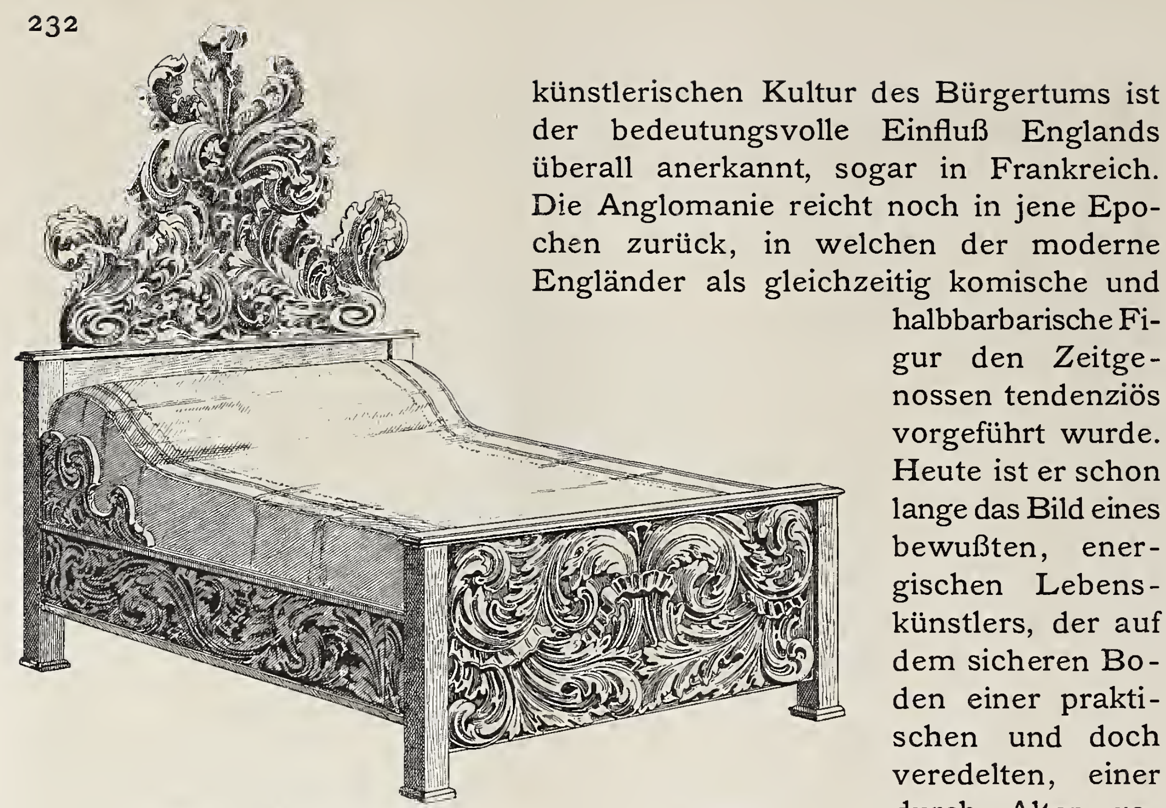
Den Besuchern der Jahrhundertausstellung von 1900 war diese Tatsache eine auffallende. Der Glanzpunkt der Abteilungen für Innenkunst war in den zahlreichen retrospektiven Schaustellungen zu suchen und heute dürften die Verhältnisse auf diesem Gebiete kaum wesentlich anders liegen, wie der Spott beweist, mit dem Frankreich die moderne Bewegung in anderen Ländern verfolgt hat. Alle jene Kreise, welchen Frankreich heute noch als das Vorbild guten Geschmacks gilt, als die Quelle von maßgebenden Einflüssen, werden jeder Neuerung kühl ablehnend gegenüberstehen.

Wesentlich anders liegt die Sache in England, das lange Zeit als barbarisch in Kunstfragen verschrien war.

Sicher ist, daß auch dort noch ein großer konservativer Teil der obersten Schichten der Bevölkerung seine Anregungen und Belehrungen bei Geschmacksfragen in Frankreich sucht, es ist aber auch schon lange festgestellt worden, daß besonders auf dem Gebiet der Malerei die große Umwälzung des modernen Geschmacks ihren Ursprung in England hatte und von dort den Weg nach Frankreich nahm. Und auf dem ganzen großen Gebiet der modernen



Bett der Maria Antoinette in Versailles, nach Bajot

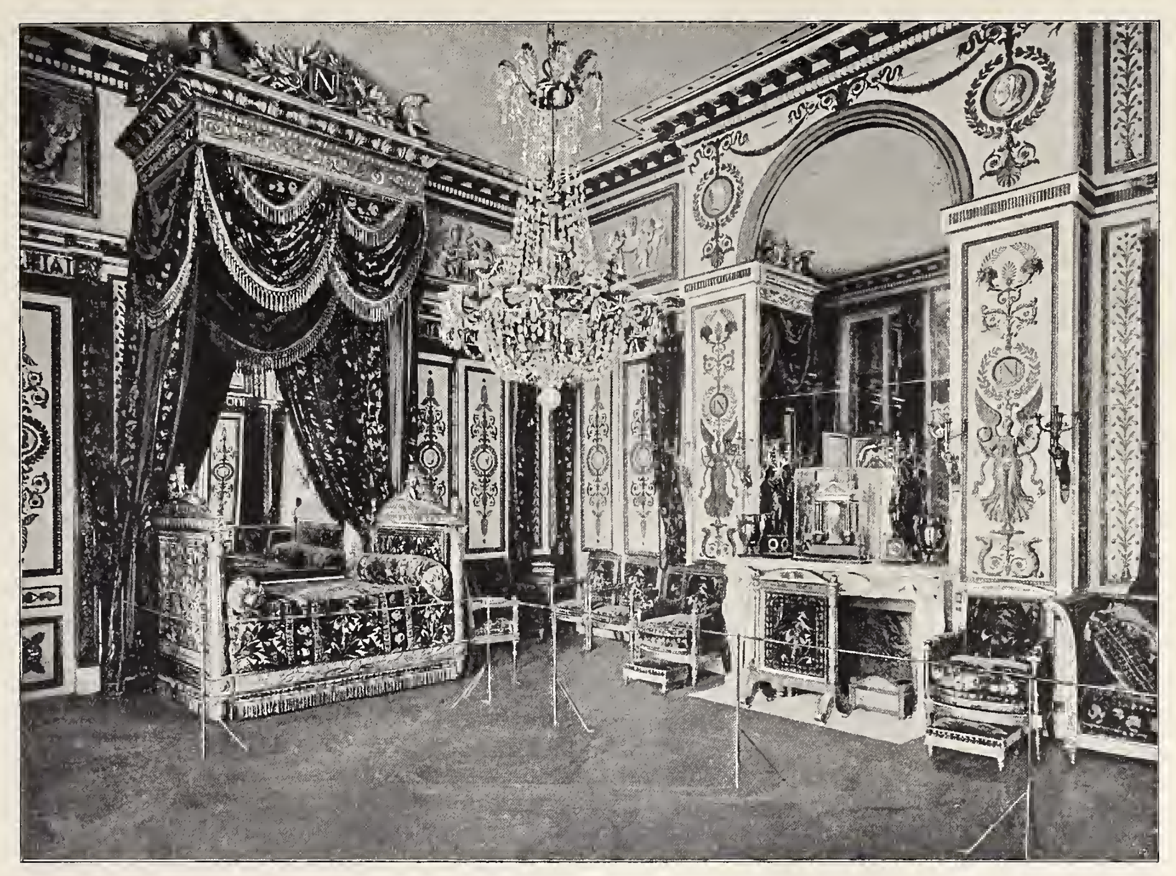

Geschnitztes Holzbett aus dem XVIII. Jahrhundert, nach Bajot

künstlerischen Kultur des Bürgertums ist der bedeutungsvolle Einfluß Englands überall anerkannt, sogar in Frankreich. Die Anglomanie reicht noch in jene Epochen zurück, in welchen der moderne Engländer als gleichzeitig komische und halbbarbarische Figur den Zeitgenossen tendenziös vorgeführt wurde. Heute ist er schon lange das Bild eines bewußten, energischen Lebenskünstlers, der auf dem sicheren Boden einer praktischen und doch veredelten, einer durch Alter gefestigten und durch Fortschrittsinn belebten, in bestem Sinn modernen Lebensanschauung steht, die der Kunst sehr entgegenkommt. England besitzt die herrlichsten Sammlungen alter und die besten Pflanzstätten moderner Innenkunst. England hat an eine sehr alte, heimatliche und im Volkscharakter begründete Wohnungskunst angeknüpft und doch ein durchaus modernes, sehr entwickeltes und künstlerisch beeinflußtes Wohnungswesen geschaffen, das früher als überall am Kontinent eine moderne Blütezeit erlebte.

Und während das radikale und temperamentvolle Frankreich in seinem Wohnungswesen und vielfach noch im gesellschaftlichen Leben die Erbschaft einer aristokratischen Kultur weiterpflegt, ist das konservative, bedächtige und zielbewußte England zu einer sehr entwickelten und festgefügten bürgerlichen Wohnungs- und Lebenskultur gelangt.

Wenn wir die Entwicklung einer Raumbildung, wie jener des Schlafraums verfolgen, so werden wir diese eben besprochenen Gegensätze sehr deutlich ausgeprägt finden und werden gleichzeitig den Zusammenhang beleuchten können, den sie mit der heimischen Wohnungskunst besitzen.

Den natürlichen Ausgangspunkt solcher Betrachtung wird am besten das Mittelalter bilden. Es zeigen sich hier die ersten und darum auch die am tiefsten wurzelnden Schöpfungen einer selbständigen Wohnungskultur nördlich der Alpen; sie sind im Grunde nie ganz vergessen worden, wenn später auch zeitweilig der Einfluß der antiken Welt lebhaft in den Vordergrund getreten ist. Österreich ist in der besonders glücklichen Lage, eine sehr reiche und sehr vornehme Reihe von gut erhaltenen Innenräumen aufweisen zu



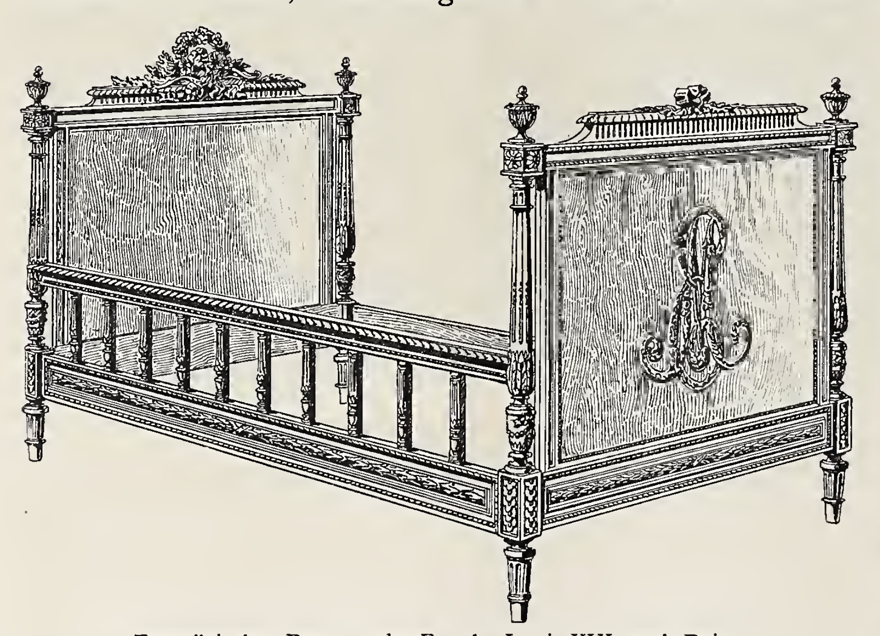
Schlafzimmer Napoleons I. in Fontainebleau

können, die seit ihrem Entstehen im Mittelalter wenig Veränderungen erfahren haben. Wir brauchen nur auf die prächtigen Veröffentlichungen über malerische Innenräume (Kunstschätze aus Tirol) hinzuweisen, um ein reiches Material an sehr belehrenden Darstellungen erhaltener Schätze der Heimat zu nennen. Die vielen uns erhaltenen Darstellungen auf alten Bildern, Stichen und Miniaturen (wie jene im Kulturhistorischen Bilderbuch und im Formenschatz von Hirth oder die vom Kunstwart, von Muther, Bode und anderen publizierten), ferner die zahlreichen farbigen und plastischen Darstellungen auf mittelalterlichen Werken kirchlicher Kunst (wie die prächtigen Szenen aus dem Marien-Leben in deutschen Kirchen und den in Krakau erhaltenen Altären von Veit Stoß) geben ein anschauliches Bild von der allgemeinen Gestalt und Benutzungsweise mittelalterlicher Schlafräume. Wir reproduzieren ein solches Relief, das eine Vorstellung von einer mittelalterlichen Wochenstube vermittelt, ferner ein Bild aus einem Tiroler Schloß, das ein altes Schlafzimmer im heutigen Zustand darstellt.

Beide Einrichtungen, aus dem späten Mittelalter stammend, lassen eine sehr sichere und bewußte handwerkliche Tüchtigkeit im Verein mit einem entwickelten dekorativen Sinn erkennen, die trotz der nach unseren Begriffen noch rohen und primitiven Sitten sich glänzend entfalten konnten. Das frühe Mittelalter hat den Lebensluxus der späteren Epochen noch nicht gekannt.

Die weitgehende Spezialisierung der Raumbedürfnisse im häuslichen Leben war noch nicht vollzogen und so ist ursprünglich für den Hausbau die gemeinsame Halle noch Mittelpunkt und Ausgangsform, bei welcher die Einfügung der Unterteilungen für die intimeren und nicht gemeinsamen Bedürfnisse oft nur temporärer Natur waren oder, wo sie definitiv auftraten, eine ziemlich bescheidene Rolle als Anbauten spielen.

Wir haben in früheren Besprechungen bereits Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß ähnliche Verhältnisse beim niederdeutschen Bauernhaus sogar heute noch bestehen, daß ganz reich gebildete und künstlerisch wertvolle Hausanlagen in den Vierlanden etc. den Ursprung aus dem ältesten Typus des Hallenhauses erkennen lassen. Gleichzeitig können wir darauf hinweisen, daß England in neuester Zeit bei einfachen Cottageanlagen zu dieser Urform wieder zurückkehrt. Sehr interessante Versuche in dieser Richtung stammen von Baillie Scott, der dem einräumigen Hallenhaus nahe zu kommen sucht, indem er gewisse Empfangsräume, das Speisezimmer, Arbeitsräume als Einbauten der gemeinsamen Halle ausführt, die durch bewegliche Unterteilungen gelegentlich abgeschlossen werden können. Was hier aus dem Wunsche entsteht, auch bei einfachsten Verhältnissen eine gewisse Großräumigkeit und künstlerische Wirkung zu erzielen, war ursprünglich aus einer primitiveren Lebensweise hervorgegangen, die mit einem sehr lebhaften Kunstgefühl vereinbar war.



Französisches Bett aus der Epoche Louis XVI, nach Bajot

So darf es uns nicht wundernehmen, wenn auch Dürer noch das Himmelbett Mariens in eine große Diele stellt, welche den verschiedenartigsten häuslichen Bedürfnissen gleichzeitig zu dienen hat.

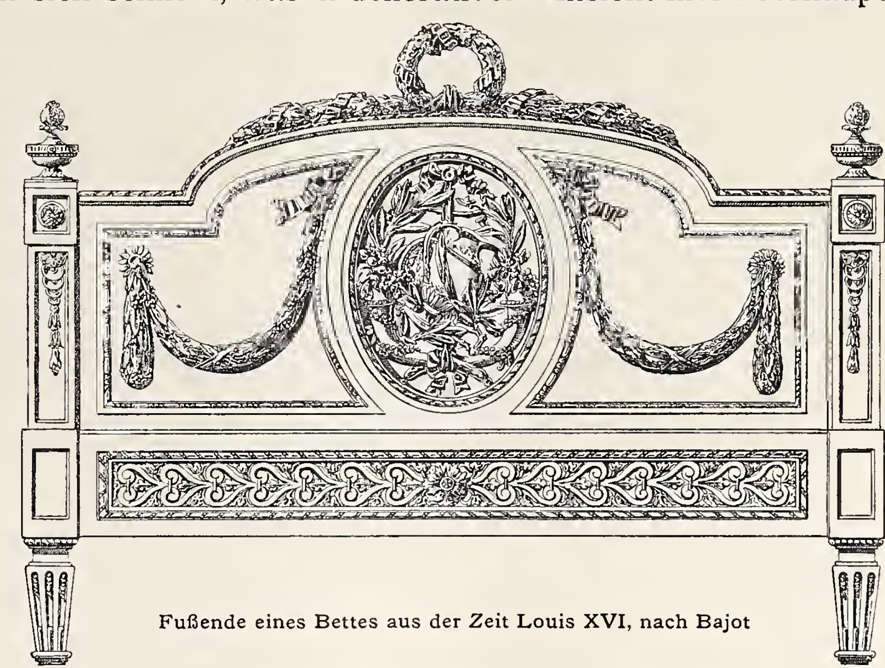
Vielleicht ist sogar die Form des Himmelbettes überhaupt aus solchen Verhältnissen entsprungen, weil sie dem Bett die Bedeutung einer ganzen Schlafkammer zu geben in der Lage war. Daß die Anwendung von textilen Überdeckungen und seitlichen Vorhängen sehr alten Ursprungs ist, wissen wir aus bildlichen Darstellungen; sie waren schon zu einer Zeit in Verwendung, wo am Bett selbst an einzelnen Teilen noch die antike Metalltechnik lebendig

war. Das hölzerne Spannbett sowie die Ausbildung der hölzernen Eckpfosten, endlich die Umschließung von drei Umfangsseiten des Bettes mit Holzwänden sind ein allmählich fortschreitendes Werk mittelalterlicher Wohnungskunst.

Es läuft parallel mit der Umwandlung der Wandfläche, die auch den textilen Behang, die zeltmäßige, bewegliche Stofftapete allmählich einem Getäfel weichen läßt, das die Herrschaft des Holzes an Decke, Wand und Gerät besiegelt.

Abgesehen von manchen Verirrungen des Details, die uns hier nicht beschäftigen sollen, ist die getäfelte Schlafstube des späteren Mittelalters eine künstlerisch oft sehr hochstehende Leistung, welche mitunter schon fast das Vollkommenste in sich schließt, was in dekorativer Hinsicht hier überhaupt jemals geleistet werden konnte.

Wenn auch die Täfelung vom technischen Standpunkt ebenso wie die ganze Holzbehandlung der Möbel noch mehr an den Zimmermann erinnert als an den Tischler (wie ja die Raumbezeichnung „Zimmer“ wohl auch dem primitiveren Holzbau entspricht), so ist doch die Gesamterscheinung sehr reif. Die primitivere handwerkliche Technik hatte eine große Einfachheit der Flächenbehandlung und kräftiges Detail zur Folge und wo nicht durch Nachahmung der architektonischen Schmuckformen anderer Materialien gesündigt wurde, ist die Übereinstimmung vom Material und der Verwendungsart, von der Raumgröße und der Raumgliederung sehr wohltuend. Wir sehen den Einfluß einer strengen Disziplin, die aus architektonischem Empfinden hervorgeht; wir finden die wichtigsten Möbel eingebaut und der Raumgliederung untergeordnet, was um so natürlicher war, als das Sitzmöbel noch kaum über die Form der Bank hinausgekommen war und die Truhe noch als Verwahrungsgerät die Hauptrolle spielte. Außerdem kam vielfach die notwendige Einschränkung und Raumausnützung in Frage.



Fußende eines Bettes aus der Zeit Louis XVI, nach Bajot

Mit dem beginnenden Aufblühen der Städte und bei der gebotenen Rücksicht auf Befestigungsanlagen war sowohl das Innere des städtischen Hauses



Schlafraum aus der Zeit Napoleons I. in Groß-Trianon

als auch das der freiliegenden Burg räumlich sehr behindert. Was in dem einen Fall durch die Enge des Platzes innerhalb der Stadtbefestigungen hervorgerufen war, ist im anderen Fall durch die enorme Stärke des Mauerwerks verschuldet, die dem Innenraum sehr wenig Spielraum gestattete. Es gibt erhaltene Kemenaten, Frauengemächer von entzückender dekorativer Durchbildung, die aber fast nur durch Aussparung von Hohlräumen im Mauerwerk entstanden und für die ein kleiner Erker oder Turmvorsprung ausschlaggebenden Raumgewinn bedeutete.

Die neueste Zeit hat mit ihrem Streben nach Entwicklung des Einzelhauses sehr oft aus finanziellen Gründen mit sehr beschränkten Raumverhältnissen zu rechnen und viele vortreffliche moderne Lösungen in England und Skandinavien erinnern lebhaft an die mittelalterlichen Raumbildungen, die jeden Winkel praktischen Zwecken nutzbar zu machen wußten.

Besonders England und in neuester Zeit auch Finnland wie fast der ganze skandinavische Norden greifen stets gern auf einheimische mittelalterliche Anregungen zurück, die aber im besten Sinne eine Anpassung und Neubildung erfahren. Trotzdem die rein formale Seite hier eine untergeordnete Rolle spielt, wirkt der mittelalterliche konstruktive Sinn und raum-



Schlafzimmer für Gäste in Compiègne

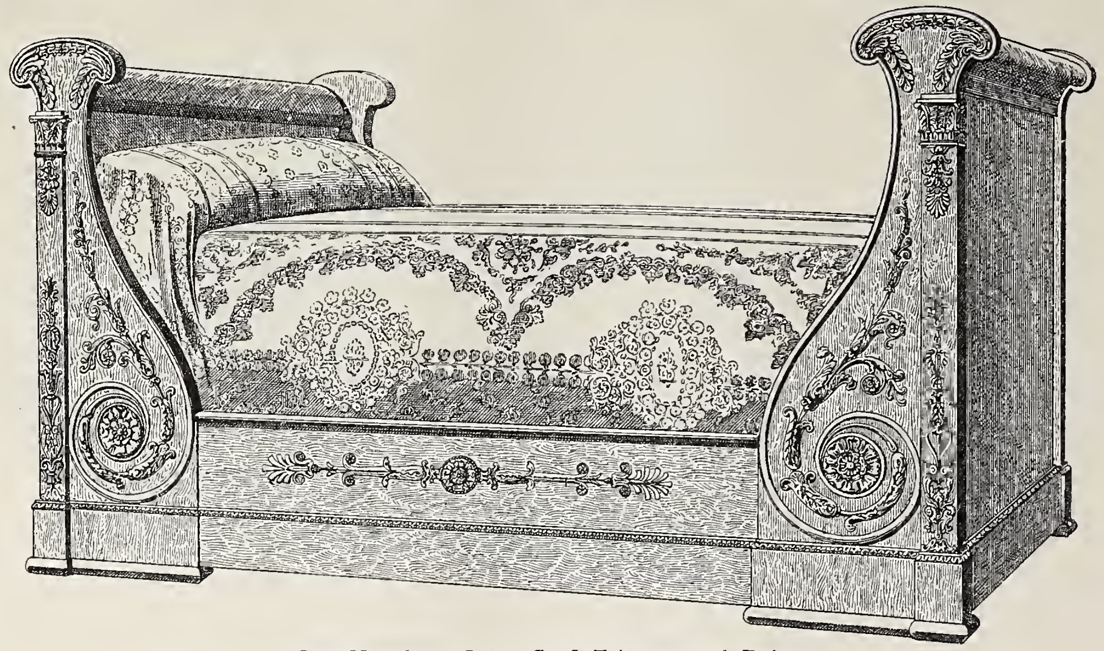
bildende Geist trefflich weiter. Solche Gesinnung zeigt eine bessere Würdigung alter Kunst als die zufällige Verwendung von echtem oder kopiertem mittelalterlichen Hausrat in einer sonst durchaus nicht einheitlichen Wohnung, oder als die direkte Übertragung und Nachahmung ganzer alter Einrichtungen in einem modernen Hause erkennen läßt.

Die vom Mittelalter geschaffene grundlegende Art der architektonischen Bildung des Wohnraums ist im Schlafraum darum besonders augenfällig, weil hier der sprechende Teil, das Bettgehäuse, auch räumlich eine so bedeutende Rolle spielt und in seiner bis auf die Ausmaße stabilen Anlage der strengen Anordnung entgegenkommt.

Tatsächlich hat sich der Einfluß des architektonischen Apparats hier in der weiteren Fortbildung eher verschärft als verringert, wenn auch nicht weiter vertieft. Die Renaissancezeit hat nördlich der Alpen den mittelalterlichen Hausrat wohl formal gemodelt, bequemer, reicher gestaltet, den Umfang und die Zahl der Einrichtungsstücke vermehrt, aber den Geist der Raumbildung noch nicht überall wesentlich verändert. In der Wandbildung des hölzernen Bauernhauses ist er bis in die jüngste Zeit fast unverändert lebendig geblieben und das Kastenbett der nordischen Bauernwohnung (wie es uns die skandinavischen Sammlungen für volkstümliche Kunst und andere

nordische Museen zeigen) ist trotz seiner hygienischen Nachteile noch heute vielfach in Gebrauch.

Wo der engere Anschluß an das Mittelalter stark gewahrt blieb, bleibt eine strengere und einfachere Anordnung oft auch bis zum XVII. Jahrhundert aufrecht. Mit der zunehmenden Vervollkommnung des Tischlerhandwerks, das im Rahmen- und Füllungswerk, in der bildhauerischen Schnitzarbeit, in Vergoldung, Bemalung und Intarsia immer feiner geartete künstlerische Ausdrucksmittel entwickelt, wird aus dem geradlinig geformten Möbel ein lebendiges, beweglich gegliedertes Gebilde, aus der vom Balken und vom Brett abhängigen Decken- und Wandbildung ein Schauplatz mannigfaltiger Schmuckformen für Getäfel, für flaches und plastisches Ornament.



Bett Napoleons I. aus Groß-Trianon, nach Bajot

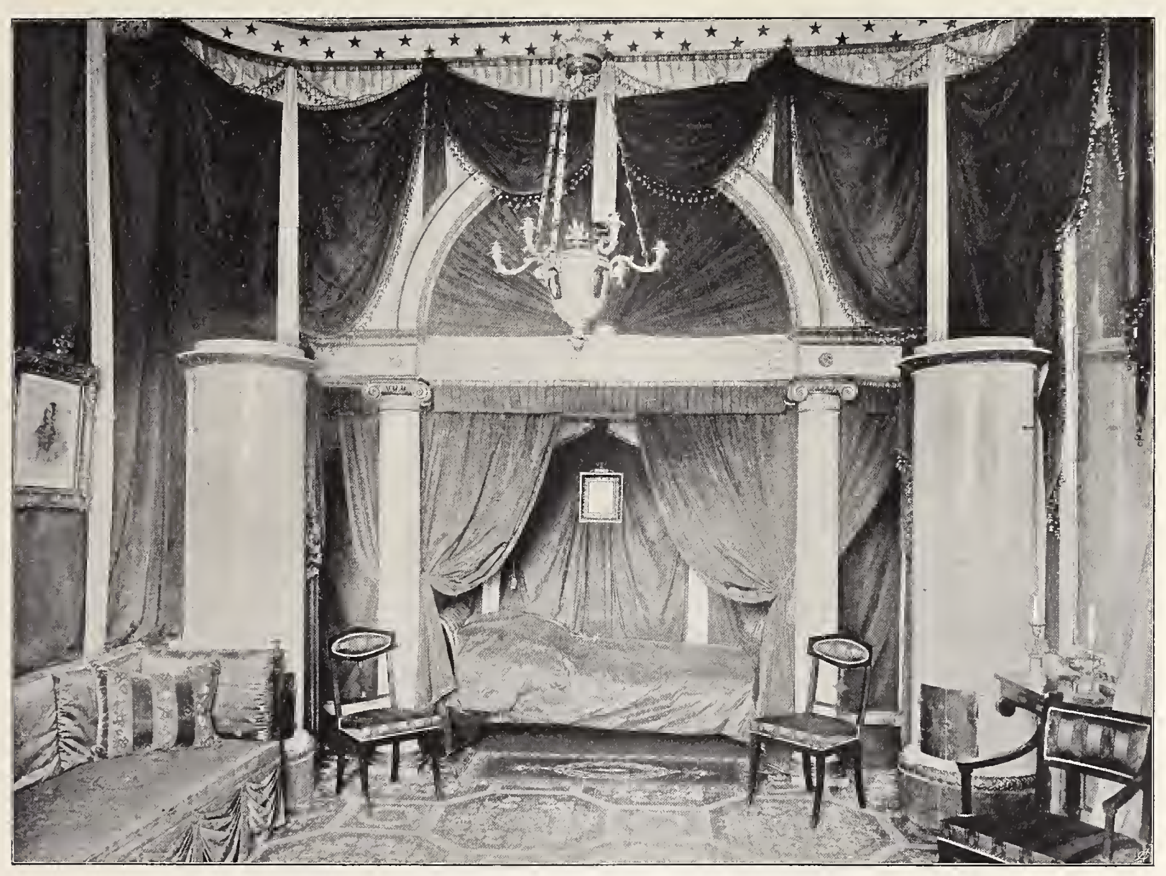
Dort, wo der zunehmende Wohlstand Üppigkeit mit sich brachte und das äußerliche Bedürfnis nach Prunk auch in die intimsten Raumbildungen eindrang, tritt die Entfremdung von mittelalterlicher Enge und Strenge immer deutlicher zu Tage.

Die spätere Epoche der Renaissancebewegung zeitigte sogar vielfach, besonders im Norden Deutschlands, eine Überladung an bildhauerischem Detail, das den konstruktiven Aufbau der Möbel ganz verschwinden läßt; durch figurales wie ornamentales Beiwerk entstehen oft recht phantastische Bildungen, die das Möbel seinem Zweck ganz entfremden und die Wand und Decke ihrer Flächenhaftigkeit berauben.

Hier tritt ein Element der Dekorationsweise auf, das wohl zu den gröbsten Verstößen gegen den gesunden Sinn geführt hat. Es ist die Übertragung der Steinarchitektur in das Innere des Hauses, die äußerlich dekorative Anwendung des ganzen Apparats der Säulenordnungen und der

figuralen Symbolik, welchen die antike Welt im Tempelbau zu so großer Vollkommenheit entwickelt hatte.

Wie schon das späte Mittelalter die Verwendung des Maßwerks, der Fialen, Strebebogen und Zinnen zu äußerlichen Schmuckbedürfnissen hölzerner Geräte kennt, so konnte sich die spätere Rennaisancezeit in einem ähnlichen Mißverstehen der Säulenordnungen bedienen. Das Bettgestell gab wiederholt Veranlassung zu den reichsten Aufbauten, die horizontalen und vertikalen Linien verschwanden oft ganz in verzierten Stützen und kuppel-



Architektonisch gegliederte Bettnische, Empire, aus einem Schlosse bei Stockholm

förmigen Überdachungen. Die Wand wurde durch Portale mit Giebeln, Nischen und Risaliten auf das kräftigste bewegt. So glänzend diese Arbeiten in der Regel als formale und handwerkliche Leistungen bestehen, so wenig können sie heute noch unmittelbar anregend oder vorbildlich wirken.

Auch die Erneuerung der Rennaisanceschwärmerei, der glänzende Traum der Makart-Zeit im verflossenen Jahrhundert übte auf viele einen verlockenden Reiz und manche nachteilige Wirkung dieses malerischen Intermezzos trat lange Zeit und tritt gelegentlich heute noch einer natürlichen Entwicklung moderner Innenkunst in den Weg.

Die natürliche Folge war ja der charakteristische Umstand, daß sich manche Künstler des XIX. Jahrhunderts lange Zeit nur in der malerischen



Bett in Schiffsgestalt, von Percier, nach Bajot

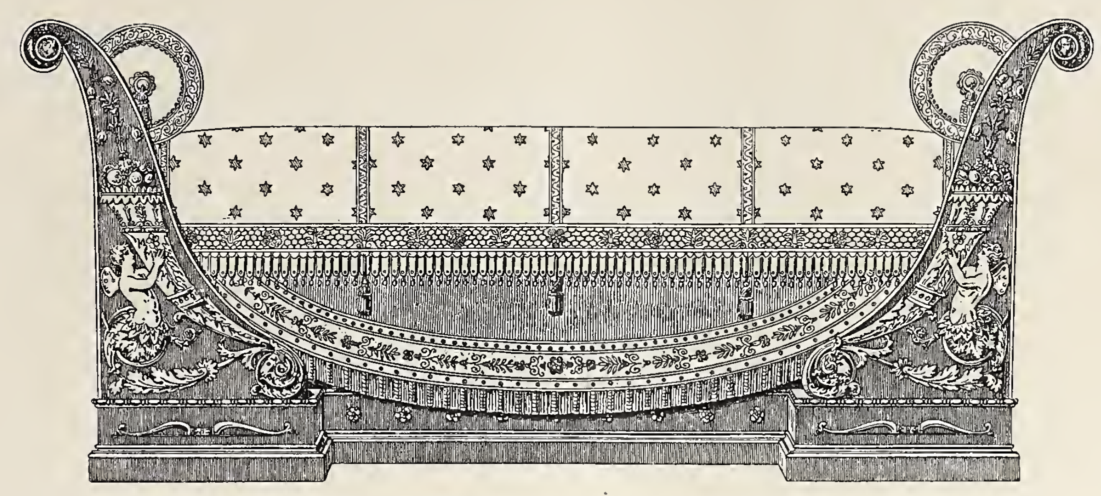
Kleidung des XVI. und XVII. Jahrhunderts wohl fühlten, nur so in ihre räumliche Umgebung stimmten. Man empfand das Bedürfnis, einer drohenden Ernüchterung, die bunten Schöpfungen einer bewegten, farbenfreudigen Kunstepoche der Vergangenheit gegenüber zu stellen und wurde, indem man sie kopierte, theatralisch.

Man verzögerte nur die Anpassung an die geänderten Produktionsverhältnisse, neuen Zeitbedürfnisse und Zeitforderungen, indem man sich die Wiederbelebung einer für immer entschwundenen Epoche vortäuschte.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, welche sich nach dem Ende der mittelalterlichen Epoche mehrmals im Wandel der Jahrhunderte wiederholt hat, daß sich große geistige Umwälzungen, die Befreiung von unerträglich gewordenen Einrichtungen des Staates und der Gesellschaft, unter abwechselnder Berufung auf eine der beiden selbstschöpferischen Kunstepochen: auf die antike Welt der gräko-italischen Völker oder auf die mittelalterliche der germanischen vollzog. Die Kunstformen der Vergangenheit machten dann stets einen merkwürdigen Erneuerungs- und Assimilierungsprozeß durch.

Einen großen Einfluß auf die spezielle Richtung solcher Anlehnungen spielte auch immer das Zusammentreffen mit Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst durch Ausgrabungen und kriegerische wie wissenschaftliche Expeditionen.

Und ganz wesentlich für die Bedeutung der Leistungen ist das Maß von Selbständigkeit, das sich in dieser Aufnahme fremder Elemente äußert. Die Renaissancebewegung nördlich der Alpen kam nie ganz über ein Kompromiß zwischen mittelalterlicher und antiker Kunst hinaus und ihre feinsten und edelsten Schöpfungen entstammen einer intimen bürgerlichen Kultur, wenn auch der reiche und vornehme Bürger den höfischen Kreisen sehr nahe kommt.



Bett in Schiffsgestalt, von Percier, nach Bajot

Die südlich der Alpen unter dem Einfluß hoher Kirchenfürsten und selbständiger Despoten kleinerer Staatsgebilde begünstigte Kunstverjüngung hat einen viel innigeren Anschluß an die klassische Welt und einen viel mächtigeren Ausdruck einer aristokratisch gearteten Kunstpflege gefunden.

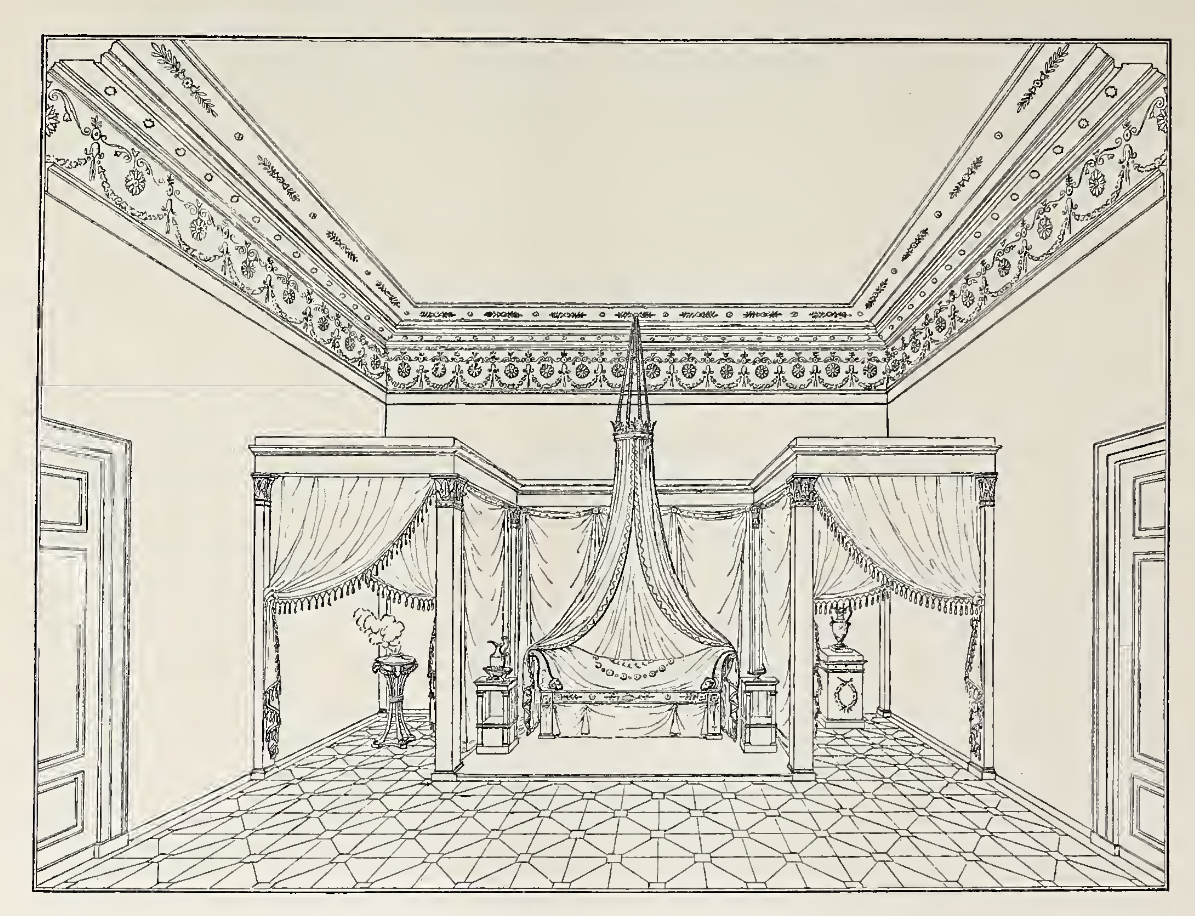
Hier ist auch die Intimität des Schlafraums, welche der Norden trotz aller formalen Wandlungen behält und pflegt, fast ohne Boden, während die großen Fest- und Staatsräume die kühnste und prächtigste Durchbildung erfahren.

Sprechenden Ausdruck geben für diesen Gegensatz die Werke der holländischen und deutschen Maler der Renaissance, welche die malerischen Reize des Wohnraums entdeckten und die einfachsten Vorgänge des täglichen Lebens im Zusammenhang mit der künstlerisch hochstehenden bürgerlichen Wohnungskultur mit Liebe und feiner Empfindung für Licht- und Farbenprobleme schildern. Die italienischen Maler der Renaissancezeit wenden dort, wo sie nicht religiöse Gegenstände behandeln, ihr Augenmerk vorwiegend dem Prunk höfischer Feste, dem Glanz fürstlichen Haushalts zu.

Als durch die kriegerischen Erschütterungen und Umwälzungen der Reformationszeit die Kunstblüte des europäischen Nordens vernichtet wurde, gelangte dort zum zweiten Male der Einfluß romanischer Kunstpflege zur Macht und diesmal in weit kräftigerer Form. Gefördert durch das erneute Aufblühen der kirchlichen Macht Roms und die Konzentrierung der politischen Macht in den Händen großer Staatslenker, entwickelt sich eine merkwürdige, großzügige Kunstperiode, die starke formale Unabhängigkeit von den Gesetzen der Vergangenheit bekundet. Die Kunst der Barockzeit hat den prunkvollsten Ausdruck eines despotischen Willens geschaffen, der, über den Kleinen und wenig Bemittelten hinwegschreitend, stets auf glänzende Repräsentation gerichtet war.

Die Schlafräume der Großen werden zu Prunksälen, das Bett zu einem Paradestück von monumentalen Dimensionen und glänzender Ausschmückung. Die berühmtesten und imponierendsten Leistungen dieser Zeit weist Frank-

reich auf, dessen Einfluß auf Sitten und Leben wie auf die Kunstäußerungen auch das schwerfälligere deutsche Volk eroberte. Es ist die Glanzzeit höfischer Moden, die dem Bürger nur als Staffage Raum gönnen, und darum ist bis heute eine Nachahmung und Widerspieglung dieser Epoche in äußerlicher Wiederholung auch dort noch beliebt, wo man den Reiz der Geselligkeit im Glanz der Repräsentation zu suchen pflegt. Wie weit ist aber das selbstbewußte Empfinden des schöpferischen Grandseigneurs alter Zeit von der Kopie seiner Gesten und Moden durch den modernen Parvenu und Dollar-

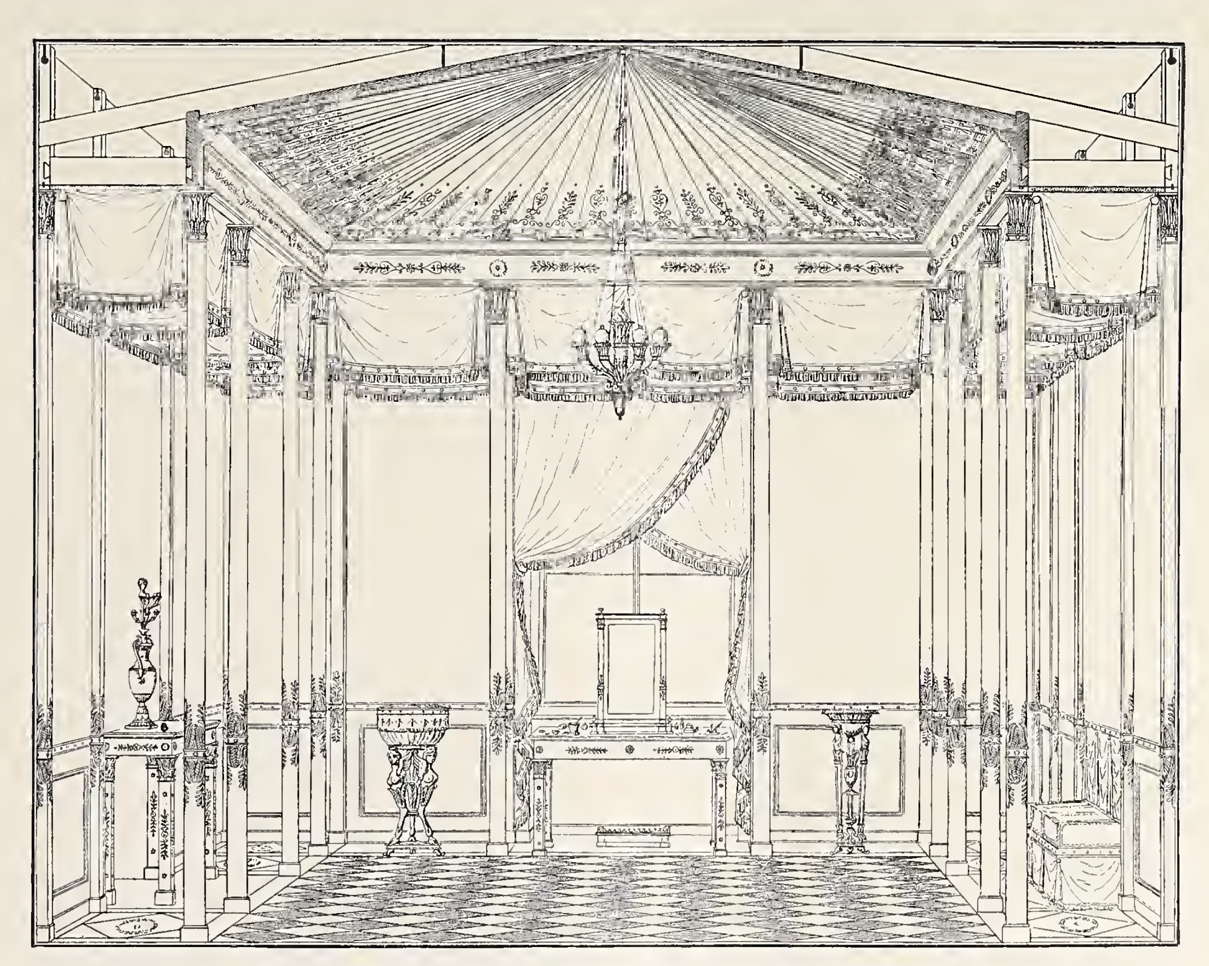


Entwurf für einen Schlafraum, aus der „Wiener Zeitschrift“ 1818

magnaten entfernt! Und wie fremd erscheinen uns heute die Sitten des täglichen Lebens, welche jene Raumbildungen bestimmten. Gerade der Schlafraum bietet hier Gelegenheit zu charakteristischen Feststellungen.

Durch Auflösung aller strengen Formen in freien Linienschwung, welchen die Beweglichkeit der Spätrenaissance vorbaute, verwandelt sich der architektonisch aufgebaute Bettkasten in eine Nische, den Alkoven, mit eingebautem Ruhebett. Es ist die intimere Form der Bettanordnung, die dem prunkvollen Paradebett ausweicht. Aber trotz dieser Geschmeidigkeit der Formen bleibt der repräsentative Charakter gewahrt. War der Schlafraum der Frau seit altersher ihr Wohnraum, so wird er im XVIII. Jahrhundert geradezu ihr

Empfangsraum. Angekleidet, aber im Bett ruhend, empfängt die Dame des Hauses ihre Morgenbesuche, die Besuchenden selbst finden aber keine große Bequemlichkeit vor, der Mangel an Sitzmöbeln zwingt die Herren oft auf ihren Mänteln am Boden Platz zu nehmen, wenn sie selbst in den reservierten Raum der Intimen zugelassen werden. Die nächste Umgebung des Bettes (ruelle genannt, nach einer mittelalterlichen Sitte) ist nämlich nach außen oft sichtbar abgesondert durch eine Schranke, und so wird der strengen Etikette



Entwurf für einen Toiletteraum, aus der „Wiener Zeitschrift" 1818

selbst im sonst behaglichsten Raum des Hauses ein großer Einfluß eingeräumt. Wir sehen schließlich gegen das Ende jenes Jahrhunderts eine Reaktion gegen das System selbst in den höchsten Kreisen auftreten. Wer davon einen lebhaften Eindruck gewinnen will, lese die Briefe Maria Antoinettens an ihre Mutter Maria Theresia, die Arneth veröffentlicht hat, und andere Dokumente ihrer Zeit. Die merkwürdige Szene, wie der jungen Königin das Auskleiden in ihrem kalten Schlafraum zur Qual wird, weil stets neue Damen ihres Hofstaates eintreten und der höhere Rang der Eintretenden immer die Ausübung der Hilfeleistung verhindert, welche erwartet, aber fortwährend unterbrochen wird, bleibt in der Erinnerung.



Pyxis (Hofmuseum in Wien)

Und wenn wir dabei die Entwicklung der Moden, die Kompliziertheit der Toilette und die unglaublichen Haartrachten bedenken, die Unnatürlichkeit der äußerlichen Körperpflege, so werden wir leicht einsehen, warum der moderne Mensch in seinem englischen Kleide so gar nicht in den barocken Raum stimmen kann. Die Formen, wie die Gebrauchsstücke haben für uns ihren Sinn und ihre Bedeutung verloren; sie werden uns aber als Zeugen einer ungemein durchgebildeten und entwickelten formalen Geschmacksäußerung von großem Werte bleiben. Zum ersten Mal tritt in der neueren Zeit hier auch die Einwirkung ostasiatischer Kultur stark in den Vordergrund, aber charakteristischerweise sind es gerade die bizarren Chinoiserien, die durch ihre innere Verwandtschaft mit dem Empfinden der Barockzeit von dieser so rasch assimiliert werden konnten, während die tiefer liegenden Seiten ostasiatischen Wesens erst später Einfluß gewinnen.

Ferner sehen wir trotz aller Prunkliebe den Sinn für Intimität manchmal auch noch in höchsten Kreisen gewahrt und neu aufleben. In Versailles sind die privaten Wohn- und Schlafräume von Ludwig XVI. und Maria Antoinette eingebaut zwischen eine Gruppe von Sälen mit mächtigen Dimensionen, indem kleine Appartements von geringer Geschoßhöhe und mit sehr schwachen Zwischenwänden übereinander gestellt und durch Zwischentreppen verbunden sind.

So kam das berühmte kleine Schlafzimmerchen der unglücklichen Königin zu stande, das in seiner graziösen und diskreten Dekoration eine Perle ist. Auch die anmutigen Bilder Chardins wie die Stiche Chodowieckis erzählen von intimen bürgerlichen Räumen, in denen das kühne Pathos und der sprühende Übermut der aristokratischen Lebenskunst fremd sind, hingegen sanfte, gefällige und vor allem bequeme und einfache Bildungen den Bedürfnissen einfacherer Menschen



Hydria aus Athen (Hofmuseum in Wien)



Antikes Leinengewebe mit Dionysoskopf (Hofmuseum in Wien)

entsprechen. Diese Abschwächung und Milderung nähert sich unserem modernen Empfinden sehr. Ähnlich und noch interessanter für uns ist die folgende Periode verlaufen. Die Barockzeit und ihr Ausklingen, das Rokoko, hatten sich so weit von der Antike entfernt, daß ein neuerliches Zurückgreifen auf die Kultur des klassischen Altertums stattfinden konnte. Aber trotzdem die erneute Anlehnung an das römische Bürgertum mit der Erhebung des Bürgerstandes gegen das aristokratische Regime einsetzte, verwandelte das Kaiserreich in Frankreich die strenge antike Formgebung sofort in ein geeignetes Ausdrucksmittel der eigenen Macht- und Kraftgefühle zu einem neuen Prunkgewand.

Die glänzenden Repräsentationsräume des Empire und darunter die prunkvollen Schlafräume Napoleons und Josephinens sind unserem modernen Empfinden und Bedürfnis nicht minder fremd wie die Staatsräume Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Wir haben sie ebenso nur als die antreibenden Kräfte zu schätzen, die neben sich und nach sich einer intimen Kunst des Bürgertums Raum gaben, bei der wir heute sehr viele Anknüpfungsmöglichkeiten finden. Und gerade die relative Beschränktheit der Verhältnisse, die Einfachheit der Ausdrucksmittel, welche nach der Kongreßzeit überall auftreten, machen uns diese Epoche in künstlerischer Hinsicht so sympathisch. Es ist der große Gewinn der letzten Jahrhundertausstellungen gewesen, daß wir so viele anregende und tüchtige, bisher ungekannte Künstler kennen lernten, die neben den offiziellen Großen von akademischem Rang und Namen wirkten. Während die letzteren uns immer mehr entfremdet werden, lernen wir die intime und liebenswürdige Kunst immer mehr schätzen, die von ihnen in den Hintergrund gedrängt wurde. Aber es wäre verfehlt zu glauben,



Fibel mit Widderkopf (Hofmuseum in Wien)





Medaille auf Johann Armbruster und Frau (Avers und Revers)
(Hofmuseum in Wien)

daß wir den Faden nur aufzunehmen brauchen, den unsere Großväter fallen ließen, damit wir ihn auf unsere Maschinen spannen und in unseren Großbetrieben verarbeiten. Die Kluft, welche die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts mit ihren enormen wirtschaftlichen und technischen Veränderungen und ihrem schwachen Kunstgefühl geschaffen, ist nicht so leicht zu überbrücken. Darum haben unsere Lehrmeister jenseits des Canal la Manche viel weiter zurückgegriffen, viel tiefer eingesetzt.

Die Anknüpfungen an alte Kunstrichtungen sind ja nichts Ungewöhnliches seit dem Mittelalter. Sie sind, wie wir sahen, an der Tagesordnung gewesen bei jeder großen Umwälzung sozialer und politischer Art, bei jeder Erschöpfung eines ästhetischen Programms. Aber es war stets auch ein Beweis für die Lebensfähigkeit der neu auftauchenden Ideen, daß man die nährenden Quellen in ein eigenes Bett zu leiten vermochte, um einen produktiven Boden zu befruchten.

Wer die moderne englische Wohnung in künstlerischen Cottageanlagen studiert, wie sie dem architektonischen Empfinden Rechnung trägt, das eingebaute Möbel entwickelt und doch auf der andern Seite den raffinierten modernen Bequemlichkeitsbedürfnissen Raum gibt und das persönliche Behagen an erster Stelle berücksichtigt, der wird darin kaum den mittelalterlichen Kern sofort entdecken, dem sie entsprungen ist.



Goldmedaille
auf die Flucht Pius IX., 1848 (Hofmuseum in Wien)

Und doch war es gerade das Zurückgreifen auf das Mittelalter, zuerst das literarische der romantischen Epoche, dann das konstruktive und handwerkliche der Morris-Schule, was dem modernen englischen Kunstgewerbe einen festen Rückhalt und eine bodenständige Entwicklung sicherte.

Hatte die romantische Zeit durch oft zu äußerliches Verwerten formaler Reize mitunter gesündigt, so wußte die kräftige und gesunde Reorganisation der nachfolgenden Periode den konstruktiven Geist,

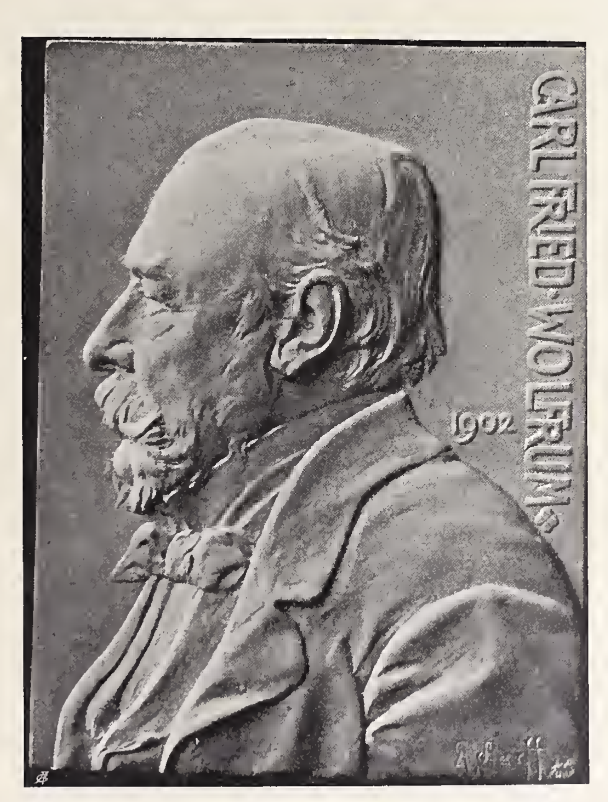


Alchimistische Medaille (Hofmuseum in Wien)

die handwerkliche Tüchtigkeit, den vorbildlichen Wert der alten Prinzipien zu nutzen. Ganz wesentlich unterstützte hier die Liebe zum eigenen Heim, die dominierende Stellung und Verbreitung des Einzelwohnhauses in England alle Bestrebungen der Künstler, die auf das Zusammengehen des Innern und seiner Benutzungsweise mit der formalen Ausbildung des Äußern das Hauptgewicht legten.

Nur dann entstehen jene vollkommenen Innenräume, wenn bei der Anlage des Grundrisses, bei der Planung des Hauses, schon auf den Charakter und die Form der inneren Einrichtung Rücksicht genommen wird. Wie der Aufbau und die Umgebung des Hauses soll auch die Ausgestaltung des Innern aus einem und demselben Geist entspringen.

Diesen idealen Zuständen sind wir noch nicht sehr viel näher gekommen. Der Kontinent ist aber auf dem besten Wege dazu, für seine eigenen Bedürfnisse dieselben Grundideen zu verwerten. Natürlich kann bei uns nicht derselbe Weg gegangen werden; die ästhetischen wie die praktischen Bedürfnisse und Vorbedingungen sind bei uns naturgemäß andere und müssen zu anderen formalen Ergebnissen führen.



Plakette von Anton Scharff (Hofmuseum in Wien)

Die Grundsätze der einheitlichen Raumgestaltung, der Anpassung an die Fortschritte und Bedürfnisse der Zeit, an die technische Solidität, konstruktive Ehrlichkeit und Korrektheit werden aber dadurch nicht verändert. Wir finden sie heute überall und stetig fortschreitend siegreich werden, wo denkende Künstler und aufrichtige Ratgeber am Werke sind.

Es ist die Wahrheit, die auf dem Wege ist und die auch dort endlich Zutritt finden muß, wo heute noch das Abhängigkeitsgefühl von der eklektischen Anschauungsweise des verflossenen Jahrhunderts mächtig

ist. Es ist das Streben nach einer Einheit höherer Art, das sich endlich durchsetzen muß und über alle alten Anregungen und Vorbilder hinaus einen Zusammenhang zwischen Wohnung und Bewohner, zwischen Schmuck und Zweckform, zwischen Material und technischen Hilfsmitteln herstellt und dadurch eine Kunstform schafft, die eine neue Etappe in der Entwicklung der Kunst überhaupt verkörpert, die sich der Vergangenheit ebenbürtig anreiht.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

KLEINE AUSSTELLUNGEN. Aus der Galerie Miethke ist einiges Neues zu melden. In den Räumen am Graben sind zwei jüngstmoderne Pariser eingekehrt. Der eine ist der geistreiche Karikaturist, Satiriker, Farbenstiftmensch und so weiter Hermann Paul. Der Nachfolger Forains am „Figaro", der Illustrator der Straße im „Courrier Français" und politische Humorist des „Cri de Paris". Man sieht hier eine lange Reihe dieser Ergötzlichkeiten ausgestellt, daneben aber auch Buntstiftstudien in Lebensgröße, Akte und besonders Bildnisse, für die Paul einen besonderen Schick aufzuwenden hat. Einige dieser Köpfe, in ihrer ganz knappen Umrißfassung und dicht unter dem Kinn abgeschnitten, erinnern sofort an Quentin La Tour, den Pastellmeister der Pompadour-Zeit. Anderes, zum Beispiel die Akte, erinnert durch die Schraffenführung, welche so unterwegs die Modellierung bewirkt, an die Handschrift in den Radierungen Anders Zorns. Zu den besten Porträten in Farbstiften gehört das der Frau Amalie Szeps (schwarzes Kleid, weißes Haar, Beschäftigung mit ihrer bekannten Perlenstickerei), wo aus fast nur Schwarz und Weiß ein luftig feines Ensemble von Ton gegeben ist. Dann das auf zarte Gelblichkeiten gestimmte, lebhafter pointierte Bild der hübschen Madame Menard und eine alte Dame im Korbstuhl (wiederholt), die mit kleinen farbigen Akzenten aufgepulvert ein Virtuosenstück diskreten Kolorismus darstellt. Überhaupt ergeben sich dem Künstler aus der Technik selbst originelle Nuancen; so wenn er durch seine Schraffen quadrillierte Kleiderstoffe, Federhüte und so weiter unwillkürlich stilisieren muß. — Der andere Pariser ist der junge Farbenstürmer Pierre Laprade. Nebenbei gesagt ein Verehrer von Wien, wie seine große (hier nicht ausgestellte) Lithographie: „Le Carnaval de Vienne" bekundet. Seine hieher gelangten, ans Phantastische streifenden Impressionen haben ohne Zweifel ihre eigene Note. Namentlich Weiß und Blauviolett, die eine große Rolle spielen, tönen und mischen sich ihm zu eigenem Reiz. In seinen Stilleben wendet er darum gernc weiße, auch bunt dekorierte Majoliken und saftige Blumen an. In einer Gartenszene mit weißen Jalousien, weißen Rosen und einer weißen Toilette kommt eine interessante Simfonik heraus. Andere Parkszenen wühlen in einem schönen, ausgiebigen Grün. Bei einem größeren Publikum werden diese Bilder, da sie rein das Farbenproblem suchen und auf Form verzichten, weniger Anklang finden. — In der Dorotheergasse, wo einen Monat lang Gauguin die große Anziehungskraft war, hat Wilhelm List ein Gemach im ersten Stocke mit seinen neuen Bildern gefüllt. Er ist einer der Ausgetretenen der Sezession und geht seine eigenen, suchenden Pfade, die ins ewige Abseits führen. Er ist einer der Stilsucher und Ornamentalen, von feiner Empfindung der Linie, Kurve, Fläche. Seine große Porträtstudie einer Dame, mit mehrfachen weißen Schlangenlinien des weitbauschigen Kleides, ist von besonderer, gleichsam andeutungsweise vorhandener Wirkung. Auch landschaftliche Motive behandelt er in dieser vereinfachenden, ornamentierenden Weise. Die Farbenskala hält sehr zurück; blasse Töne von Weiß, Grau, Rosig, in gewissen Fällen stark mit Gold durchschossen. So in den drei Bildern: „Die Heilige" (Rosenwunder, Tod, Verklärung), wo der Künstler sich eigentlich in lauter Abstraktionen des Striches und Tons bewegt, ohne doch unwirksam zu werden. In jenen oberen Räumen Miethkes sieht

man noch einige einzelne Raritäten. Ein Porträt Georges Clémenceaus von Manet; als Redner, stehend, in schwarzem Schlußrock, die ganze Haltung schwärzlich, alles mit skizzenhafter Leichtigkeit hingesetzt, doch fest geschlossen. Dann ein lebensgroßes, weibliches Sitzbildnis von Millet; jedenfalls frühe Arbeit, mit Anstößigkeiten der Zeichnung, ungehobelt im Vortrag, aber mit einem Duft von Zeit und von Anfängertum eines Zukünftigen. — Im Kunstsalon Hirschler hat sich ein lange Zeit verschollener Österreichisch-Schlesier (geboren 1872), Paul Kutscha-Arend, wieder als präsent gemeldet. Er war mit im Künstlerhaus, als die Münchener Sezession dort 1894 ihr großes Gesamtgastspiel abmachte. Er ist nämlich in München gebildet, bei Liezen-Meyer und dem verstorbenen Herterich, und hat dann in Paris Weiteres aufgenommen. Weite Reisen führten ihn unter die Tropen, zu den Antipoden. Er schlug sich in Ceylon und Australien herum, zeichnete und malte massenhaft und verschleuderte es in Melbourne zu Nullpreisen, während schlechte Möbelbilder dem dortigen Publikum zu 10 bis 15 Pfund Sterling (dem australischen Normalpreis) mehr konvenierten. Er illustrierte auch weidlich und solche Zeichnungen und Aquarelle sind hier zahlreich ausgestellt. Der blaue Hafen von Sidney ist so ein gutes Aquarell. Er schätzt aber auch den Norden; die grauen Häfen von Hamburg, mit dem Rauch seiner Schlote, und von Stettin, mit seiner weiß auf dem Wasser wogenden Sommersonne, liegen ihm ebensogut. Er ist ein sehr geschickter Vedutist, hat auch jetzt in Wien wieder dergleichen gemalt und gleich verkauft (Einblick in die Taborstraße). Als Ganzes ist er gemäßigter Impressionist, ohne optische Abenteuerlichkeiten. Für seine Gabe, Natureindrücke sachlich wiederzugeben, sind einige Landschaftsbilder seiner letzten Wiener Zeit gute Beispiele (Ober-St. Veit im Winter, von seinem Atelier aus gesehen, Bachmotiv von Weidling). Wenn Paul Kutscha-Arend sich irgendwo seßhaft machen wird, dürfte derselbe noch den richtigen Aufschwung nehmen.



Tabatière aus dem Besitze Lanners (Hofmuseum in Wien)

KUNSTANSTALT J. LÖWY. Auf der Galerie des k. k. Österreichischen Museums hat diese hervorragende graphische Anstalt, die jetzt ihr fünfzigjähriges Jubiläum feiert, eine panoramische Ausstellung ihrer neueren Erzeugnisse veranstaltet. Der kaiserliche Rat J. Löwy (geboren Preßburg 1835, gestorben 1902) war ein künstlerisch gestimmter Mensch, besuchte auch die Akademie und lithographierte, erst als Zögling in der Siegerschen Werkstatt, später Porträte nach der Natur im Atelier des Malers Neustätter, malte aber auch Pastell. Diese Anregungen verknüpften sich alsbald mit der Photographie, als er 1855 einen solchen Apparat zum Geschenk erhielt. Schon 1856 hatte er sein eigenes photographisches Atelier in der Unteren Donaustraße. Dort wagte er sich bereits an die erste große photographische Tat in Wien, das Folioalbum der eben tagenden Naturforscherversammlung, mit über 300 Porträtaufnahmen nach der Natur. Es war das erste solche Werk, das im Wiener Kunsthandel auftauchte. Als im nächsten Jahre der k. k. Maria Theresien-Ritterorden seinen hundertjährigen Bestand feierte, wurde Löwy bereits berufen, das Prachtwerk darüber anzufertigen. Die Freilichtaufnahmen wurden vom Balkon des Galvagni-Hofes aus gemacht. Das erste aquarellierte Exemplar wurde von Seiner Majestät entgegengenommen. Der Lohn blieb nicht aus. Man räumte ihm für ein neues Atelier einen Gartengrund beim alten Zeughaus in der Renngasse ein, von wo er 1869 in die Gartenbaugesell-

schaft übersiedelte. Hier befindet sich die Porträtabteilung noch jetzt, während für die photomechanischen Verfahren, an deren Entwicklungsgang sich Löwy mit Feuereifer betätigte (man nannte ihn gelegentlich den Vater des Dreifarbendrucks), 1895 der große Neubau Parkgasse 15 errichtet wurde. Der unermüdliche Techniker pflegte da systematisch Alles, was die Zeit im Reproduktionswesen Neues brachte. Das stattliche Haus war Versuchstation und Fabrik zugleich. Lichtdruck, Heliogravüre, Dreifarbendruck, Autotypie, bis auf den neuesten Intagliodruck herauf, machten da ihre ganze Entwicklung durch. Der Intagliodruck ist der jüngste Triumph der Technik; er ermöglicht den Druck der Heliogravüre auf der Schnellpresse, und zwar bei gesteigerter Bildwirkung. Dadurch können nun Bilder in großen Auflagen so vervielfältigt werden; Beispiel dafür die Osterbeilage der Leipziger „Illustrierten Zeitung", die in 50.000 Exemplaren bei Löwy hergestellt wurde. Überhaupt ist die Anstalt vielfach für das Ausland tätig; für Paris (Piazza, Sedelmeyer), Leipzig (Seemann), Berlin (Fischer und Franke, Grote), Krakau, Budapest und so weiter. Für Wien hat sie den Farbenschmuck einer ganzen Reihe erstklassiger Werke geliefert. Aus den letzten Jahren seien bloß einige ganz hervorragende genannt: das Segantini-Werk (Gerlach), das Werk über den Wiener Kongreß (Artaria), das über die österreichische Bildnisminiatur (ebenda), deren Farbenlichtdrucke lobenderweise schon „die reine Fälschung" genannt wurden, das Walcher-Moltheinsche Werk über bunte Hafnerkeramik (Gilhofer und Ranschburg). In die unmittelbar vorangehende Epoche fallen die Aufnahmen aus der kaiserlichen Gemäldegalerie, in drei verschiedenen Formaten, mittels einer Drehbühne, die zu diesem Zwecke im Belvederegarten aufgestellt wurde. Die Rückschau auf diesen ganzen Lebenslauf des Unternehmens macht den Männern, die es geschaffen, alle Ehre. Der jetzige Leiter ist Herr Gustav Löwy, ein Neffe des Begründers.



Merkur, Bleistatuette von Rafael Donner (Hofmuseum in Wien)

VEREINIGUNG DER MÖBELPOSAMENTIERER ÖSTERREICHS. In einem Saaleinbau des Österreichischen Museums (Saal VIII) ist gegenwärtig eine interessante kleine Spezialausstellung zu sehen, die vielleicht berufen ist, das kunstgewerbliche Auge auf einen sozusagen untergehenden österreichischen Gewerbezweig von hohem Verdienst zu lenken. Es ist die Posamentierarbeit, die dermalen, ebenso wie die früher blühende Holzschnitzerei, durch die Mode aus den Interieurkünsten verdrängt ist. Der Verein ist durchaus zu loben, daß er sich nach Kräften wehrt und seine Leistungsfähigkeit einmal so unabweisbar ad oculos demonstriert. In drei Gemächern, die Baurat Professor Fabiani mit Geschmack in quasiamerikanischer Weise entworfen hat, sieht man gediegenste Passementerie in allen erdenklichen Gestaltungs- und Anwendungsformen. Reich erfundene Fransengehänge, Quastenwerk, Bordüren, Borten, Schnüre, „tassels" und „clasps", an Vorhängen, Möbeln, Wandbezügen, Zeltplafonds passend angebracht. Die Arbeit ist schlechthin vollkommen, die zierlichsten Stücke wirken schon geradezu wie Spitzen. Man muß sich in der Tat sagen, daß diese schöne Industrie ganz gut

auch in moderner Weise arbeiten könnte. Wenn sich die Entwerfer ihrer annehmen, wie seinerzeit unseres Spitzengewerbes, so könnten alle jetzt gangbaren Stilarten sich ohneweiters auch wieder der Posamentierarbeit bedienen. Es wäre zu wünschen, daß die Anregung des Vereins in dieser Richtung praktische Folgerungen habe.

KLEINE NACHRICHTEN

WIEN. ZUWACHS DER KAISERLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN IM JAHRE 1906. Die ANTIKENSAMMLUNGEN des Allerhöchsten Kaiserhauses haben im vorigen Jahre sowohl der Zahl als der Qualität nach erfreuliche Vermehrung aufzuweisen. An erster Stelle sind hier einige Gegenstände zu nennen, welche durch die beim Bericht über die Münzensammlung im folgenden noch näher zu besprechende Schenkung des Freiherrn Albert Bachofen von Echt an das kunsthistorische Museum kamen: eine goldene Kette mit gefaßten römischen Goldmünzen von erlesener Schönheit, eine silberne gravierte Schale, eine bronzene Kette mit Amuletten und ein bronzener römischer Gefäßstempel. Diese Gegenstände ebenso wie die in 35 Kisten eingelangte interessante und reichhaltige Ausbeute aus den vorjährigen Grabungen von Ephesos werden an geeigneter Stelle noch eingehendere Würdigung erfahren.

Von sonstigen Widmungen wären zu erwähnen: zwei bronzene Amulette und eine bronzene Satyrherme von Dr. Wilhelm v. Mauthner, eine Reihe von Bronzegegenständen (darunter eine schöne Hydria und ein byzantinisches Kreuz) sowie von Tongegenständen vom k. k. österreichischen archäologischen Institut, eine römische Fibel aus Westungarn von Dr. Münsterberg.

Das Lapidarium erhielt Zuwachs durch Stücke aus der zum Verkauf gelangten Sammlung Widter in Wien, darunter ein ravennatischer Inschriftstein, der schon im XVI. Jahrhundert als Besitz des Erzbischofs Matthäus Lang von Salzburg bekannt war, eine Inschrift aus Knittelfeld in Steiermark, eine interessante Bauinschrift aus Sarmizegetusa (Várhely), der Hauptstadt Dakiens; dazu zwei steinerne Urnen, von denen eine aus Aquileja.

Für die Abteilung der Bronzen wurden außer den schon oben erwähnten Stücken einige wertvolle Gegenstände erworben, so ein merkwürdiges Gewicht in Form eines tierischen Wirbelknochens, aus Gela stammend, welches bei einer Wiener Auktion erstanden wurde, die Statuette einer Tänzerin in jonischem Chiton, mit Krotalen in den Händen (7,5 Zentimeter hoch) aus Klazomenä, in ihrer schlichten archaischen Formengebung und den kurzen Proportionen des Figürchens ein kleines Juwel altjonischer Kunst; der Bügelhenkel einer Hydria, der in seinen Attachen je eine Amazone auf sich bäumendem Pferde im archaischen Stil zeigt, aus Civitàvecchia; ein anderer, in Neapel erworbener Henkel mit der Relieffigur des Perseus, der das Haupt der Medusa trägt; ein Paar



Venus, Bleistatuette von Rafael Donner (Hofmuseum in Wien)

bogenförmige, mit Widderköpfen gezierte Fibeln aus Val di Chiana; der Gurtring von einem Gladiatorengespann in Form eines Helmes, aus Italien; die vorhin erwähnte Hydria aus Athen in der schönen Form, die im V. Jahrhundert vor Christi in Attika üblich war; der Oberteil eines byzantinischen Kreuzes mit eingravierten Bildern des Heilands, der Erzengel, der Muttergottes und der Apostelfürsten, aus Ephesos. Heimischen Fundortes (aus Kleinmünchen bei Linz) sind ein bronzener Schuber und ein Bronzegefäß.

Von den Erwerbungen der Vasensammlung sind drei zierliche Gefäße zu nennen: ein Ölfläschchen aus Ephesos, korintischen Stils, mit einem um den Gefäßbauch laufenden Tierfries, die Figur einer Sirene am Henkel und die eines Hahnes (letzteren



A. v. Pettenkofen, Russisches Biwak (Hofmuseum in Wien)

von feiner Zeichnung), auf dem Boden zeigend; ein attisches Lekythion mit prächtigem schwarzen Fries und zwei in Deckfarben darauf gemalten Figuren. Die eine in roter, die andere in weißer Farbe, wodurch die Vase ein technisches Unikum bildet; eine schwarze Pyxis mit Ornamenten in weißer und roter Farbe. Diese beiden Stücke, aus Südrußland stammend, stellen in der kaiserlichen Sammlung bisher nicht vertretene Varietäten dar. Ein hübsches buntfarbiges Alabastron verdient gleichfalls Erwähnung.

Die Terrakottensammlung erfuhr Bereicherung durch 25 Figuren und Köpfe aus cyprischen Ausgrabungen des Mr. Myres; nebstdem kamen ihr zu: ein mykenisches Idol aus dem Nachlaß des Archäologen Wolfgang Reichel, ein phallisches Alabastron mit dem Antlitz eines Silens und einer Inschrift (aus Scalanova) und ein aus Italien stammender Gefäßstempel aus christlicher Zeit mit dem Kreuzessymbol und einer Inschrift.

Eine völlig neue Gruppe innerhalb der Sammlung bilden die antiken Leinenstoffe mit eingewebten Ornamenten aus den Gräbern von Oberägypten, die der Teppichhändler

Theodor Graf nach Wien brachte. Aus seinem Nachlaß wurden zwei kostbare, in ihrer Art einzige Stücke erworben; farbige und nimbierte Brustbilder des Dionysos und der Ariadne, sowie zwei kleinere Stofffragmente mit Tier- und Ornamentfriesen.

Von sonstigen Erwerbungen wären schließlich noch zu erwähnen: das Fragment eines Wandgemäldes aus Capua mit dem Kopf des Herakles, zwei goldene Ohrgehänge, davon eines mit der Siegesgöttin, das andere mit Tierköpfen, ein Skarabäus aus Bandachat mit einer vertieft geschnittenen Kriegerfigur in goldenem Bügel, ein goldener Ring mit der niedlichen hockenden Figur eines Negerknaben in flachem Relief, aus Sizilien; ein Intaglio aus Smaragdplasma mit der Figur eines in der Stellung unserer ephesischen Statue ganz analogen Epheben, begleitet von einem Hunde; eine Glaskamee mit einem



Karl Schindler, Rekrutierung (Hofmuseum in Wien)

römischen Porträtkopf; der Henkel eines Glasgefäßes mit der Marke einer sidonischen Fabrik.

In der MÜNZEN- UND MEDAILLENSAMMLUNG hat die Abteilung für antike und byzantinische Münzen im verflossenen Jahre bedeutenden Zuwachs erhalten, von welchem ein größerer Teil auf die bereits erwähnte Widmung der bekannten römischen Münzensammlung des Freiherrn Bachofen von Echt entfällt. Diese durch die große Zahl von Goldstücken aus der Kaiserzeit und von römischen Medaillons außerordentlich wertvolle Kollektion bewirkte eine in jeder Richtung hochwillkommene Ergänzung des kaiserlichen Münzkabinetts, das sich nun für diese Periode den großen numismatischen Kabinetten ebenbürtig an die Seite stellen darf. Die griechische Abteilung wurde planmäßig für die kleinasiatischen und speziell ephesischen Reihen ergänzt. Erwähnung verdient auch die Erwerbung einer größeren Zahl von Prägungen des Küstengebietes des Schwarzen Meeres und syrischer Provenienz sowie der sogenannten barbarischen Fürsten an der mittleren



Peter Fendi, Die Neugierige (Hofmuseum in Wien)

Donau. Zuwendungen des österreichischen archäologischen Instituts kamen hauptsächlich den kleinasiatischen Reihen in sehr erwünschter Weise zu gute.

Unter den Neuerwerbungen für die mittelalterliche und moderne Abteilung des kaiserlichen Münzkabinetts verdient in erster Reihe genannt zu werden eine Sammlung alchimistischer und astrologischer Medaillen, Talismane, Pestpfennige und dergleichen, welche, aus altem gräflichen Besitz stammend, en bloc erworben werden konnte. Es sind 137 Stück, größtenteils Raritäten, einige ohne Zweifel Unica. Zusammen mit den wertvollen Stücken dieser Art, welche das Kabinett bereits früher besaß, ergeben sie ein eigenartiges und kulturhistorisch hochinteressantes Ganzes, wie es kaum eine andere Münzsammlung besitzen dürfte und wie es heute kaum noch mit den größten Opfern zusammengebracht werden könnte. Gleicher Provenienz sind: eine St. Georgsmedaille von Christian Maler mit einem Totentanz auf der Rückseite; eine hübsche Wappenmedaille der Eheleute Franz Kamper und Fiorapaß von Parr (Paar) vom Jahre 1537, sodann die anmutige Porträtmedaille des Jahres 1603 auf Johann Armbruster, Oberdreißiger in Preßburg und seine Frau Anna Kamperin, dem Stil nach zu urteilen, eine Arbeit des Alessandro Abondio, des Sohnes Antonios Abondio.

Eine andere wichtige Erwerbung verdankt das kaiserliche Kabinett der Liberalität eines ungenannt sein wollenden Spenders: die 124 Dukaten schwere Goldmedaille, welche Papst Pius IX. im Jahre 1848 auf den damaligen königlich bayerischen Gesandten am päpstlichen Stuhle Karl Grafen von Spaur aus Dankbarkeit für dessen Hilfeleistung bei der Flucht des Papstes nach Gaeta prägen ließ. Die Vorderseite zeigt das Brustbild Pius IX., die Rückseite eine Ansicht von Gaeta, mit der Widmung: KAR · SPAVR · LEGATO · BAVARICO · PIVM · IX · P · M · ROMA · EXTORREM · CAIETAM · SEQVVTO. Das historisch so interessante Stück, das jedenfalls in Gold nur einmal ausgeprägt worden sein dürfte, war nahe daran, in den Schmelztiegel zu wandern, als es durch die Pietät jenes Ungenannten gerettet wurde.

Andere bemerkenswerte Stücke sind: eine Wappenmedaille der Familie von Codelli-Fahnenfeld, ein Taler des Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol, der, als Schraubentaler adjustiert, in seinem Innern die ölgemalten Porträte eines jungen vornehmen Ehepaares



Peter Fendi, Der Sämann (Hofmuseum in Wien)

zeigt; ferner ein Salvator-Dicktaler und 7 Stück Joachimsthaler Medaillen mit religiösen Darstellungen aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts; drei Plaketten von L. Heuberger mit religiösen Darstellungen, ein Zwanzigdukatenstück des Erzbischofs Sigismund von Salzburg und andere.

Aus einer nachgelassenen Sammlung konnte eine große Zahl (gegen 600) Münzen, hauptsächlich sächsische und österreichische Taler und Medaillen erworben werden. Außerdem wurden viele moderne ausländische Geldstücke und sodann eine ansehnliche Reihe moderner Medaillen und Plaketten erstanden, unter denen insbesondere alle namhaften Wiener Medailleure gut vertreten sind, so der verewigte Anton Scharff durch eine seiner schönsten Arbeiten, die Plakette auf den Abgeordneten Wolfrum und durch zwei große gegossene Neujahrsplaketten und andere.

Die SAMMLUNG KUNSTINDUSTRIELLER GEGENSTÄNDE hat gegenüber dem Vorjahr nur verhältnismäßig wenig Erwerbungen von Bedeutung aufzuweisen. Durch eine neuerliche Widmung des Herrn Gustav Benda kamen die beiden vortrefflichen Bleistatuetten G. R. Donners, Merkur und Venus, die sich seinerzeit in der Kollektion Kratzer befunden hatten, in die Sammlung, wo sie eine höchst willkommene Ergänzung der österreichischen Vitrine in der Abteilung für Kleinplastik ausmachen. Außerdem wurde käuflich ein hübsches Stückchen Altwien erworben, eine goldene Tabatière mit feinem blauen Email im Biedermeiergeschmack, laut der Tradition und dem auf dem Deckel in einer Lyra angebrachten Monogramm nach aus dem Besitz J. F. Lanners, dem sie von Erzherzog Karl verehrt worden sein soll. Die Dose, noch im alten goldgepreßten Lederetui erhalten, trägt einige bisher noch nicht eruierte Marken (Prag und das Prager Repunzierungszeichen aus dem Beginn des XIX. Jahrhunderts).

Für die KAISERLICHE GEMÄLDEGALERIE ergab sich in dem abgelaufenen Jahre keine Gelegenheit zu einer nennenswerten Ergänzung des Bestandes an alten

Meistern.* Dagegen konnte, getreu der schon seit einer Reihe von Jahren befolgten Maxime, einer weiteren Ausgestaltung der modernen Abteilung in Bezug auf die Wiener Schule des XIX. Jahrhunderts durch einige Erwerbungen Rechnung getragen werden. Vor allem sind hier zwei Akquisitionen aus der Auktion Königswarter zu nennen: Karl Schindlers „Rekrutierung" und August von Pettenkofens „Russisches Biwak". Das erstgenannte Bild dürfte wohl unbestritten als die hervorragendste Leistung dieses leider schon im Alter von 21 Jahren verstorbenen begabtesten Schülers von Peter Fendi bezeichnet werden können. Mit der Jahrzahl 1838 signiert, bildet es für den damals erst 17jährigen Künstler eine geradezu verblüffende Talentprobe. Die volle Beherrschung des Perspektivischen wie des Kolorits, die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher der Vorgang auf dem Bild erzählt wird, all das verrät den künftigen Meister, dessen frühen Hintritt



Friedrich Gauermann, Die Pferdeschwemme (Hofmuseum in Wien)

die österreichische Kunst nur tief beklagen kann. Bei seinem jugendlichen Alter sind nur verhältnismäßig wenig Bilder von Karl Schindler bekannt geworden; um so wichtiger war es für die kaiserliche Galerie, sich seines Hauptwerks zu versichern. Eine ähnlich erfreuliche Bereicherung bildet das mit vollendeter Meisterschaft behandelte „Russische Biwak" von Pettenkofen (signiert 1852). In einem an Pettenkofens Lithographenzeit gemahnenden grauen Ton von wunderbarer Feinheit gehalten, behandelt es in miniaturartiger und doch breiter und pastoser Technik eine Episode aus dem ungarischen Feldzug 1848 bis 1849. Durch dieses Stück ist die Kollektion Pettenkofenscher Bilder in der Galerie, welche bisher nur Genre- und Marktszenen enthielt, um ein wertvolles Werk vermehrt worden, das den Meister als Schilderer militärischen Lebens charakterisiert.

* Durch Widmung des Herrn Gustav Benda gelangten aus der Auktion Oppolzer in München vier wertvolle Gemälde — zwei Altarflügel von Hans Sueß von Kulmbach, ein Bild von Metsu und eines von Gillis Hondekoeter — an die Galerie. Da diese Bilder erst im Jahre 1907 definitiv in den Besitz der Galerie übernommen wurden, sollen sie im Berichte pro 1907 ausführlichere Besprechung finden.

Peter Fendi, in der Galerie bereits durch eine größere Zahl von Arbeiten vertreten, figuriert unter den Erwerbungen des Jahres 1906 mit zwei Stücken. Eines derselben behandelt die Parabel vom Sämann: ein junger, kräftiger Bauer von ausgesprochen niederösterreichischem Typus wirft mit weitausholender Gebärde das Korn aus; im Hintergrund vor stürmischem grauen Himmel ein Dorfkirchlein, zu dem sich ein Leichenzug bewegt. Fendi behandelt hier im Geiste seiner Zeit das Thema vom „Werden, Sein und Vergehen“ auf genrehafte Weise, doch nicht ohne eine gewisse Größe, die sich in den großzügigen Linien der Hauptfigur und Landschaft, wie in der ernsten Stimmung des Bildes manifestiert. Das zweite Gemälde „Die Neugierige“ zeigt uns mit der ganzen schalkhaften Anmut der Biedermeierzeit ein junges Mädchen im Négligé, welches mit



Rudolf v. Alt, Göttschachbach, Aquarell (Hofmuseum in Wien)

sichtlichem Interesse durchs Schlüsselloch ins Nachbargemach blickt. Ein feines kleines Frauenbildnis von Michael Neder ergänzt die in der Galerie bereits vorhandenen Arbeiten dieses älteren Wiener Meisters. Von Friedrich Gauermann wurde ein kleines Bild von saftiger Farbe der Galerie einverleibt. Es ist die Studie zu dem später in großem Formate ausgeführten bekannten Bild „Die Pferdeschwemme“. Auf Papier in Ölfarben gemalt, ist dieses Blatt von Gauermann für den Kunsthändler und Sammler Bühlmeyer, in dessen Galerie es einen Ehrenplatz einnahm, zum vollendeten Gemälde ausgestaltet und auf Holz geklebt worden.

Die Reihe der in der Galerie vorhandenen Gemälde Friedrich von Amerlings ist durch eine charakteristische und bedeutende Arbeit des Meisters vermehrt worden: durch das „Porträt eines vlämischen Bürgermeisters“. Das von den Holländern des XVII. Jahrhunderts stark beeinflußte Bild stellt einen Mann in der Tracht dieses Jahrhunderts dar,



Lamaistische Darstellung, Göttin Ushnîshasitâ (Hofmuseum in Wien)

jedoch nicht etwa das Porträt eines Bürgermeisters in Amtstracht, sondern sicherer Tradition nach das eines Wiener Opernsängers (mutmaßlich Kunz), der dem Künstler offenbar nur als Modell für eine Kostümstudie gesessen ist.

Von Josef Neugebauer, einem im Jahre 1895 hochbetagt verstorbenen, seinerzeit geschätzten Blumenmaler kamen zwei sorgfältig durchgeführte Blumenstücke sowie ein Selbstporträt an die Galerie. Das letztere reiht sich in die schon vorhandene nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen österreichischer Künstler.

Für die Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen wurden drei Aquarelle aus der Nachlaßauktion Rudolf von Alts erworben: ein Interieur mit Figuren „Wirtsstube in Sand“ aus dem Jahre 1875, die virtuose Naturstudie „Göttschachbach bei Gastein“ aus des Meisters letzter Periode und ein Blatt „Streifwagen“, welches für die sichere und minutiöse Detailbeobachtung des unermüdlichen Künstlers besonders charakteristisch ist. Zu den in größerer Zahl bereits vorhandenen landschaftlichen und Architekturveduten

aus älterer Zeit bilden diese drei Stücke eine willkommene Ergänzung.



Lamaistisches Kultgerät, Stupa (Hofmuseum in Wien)

Unter den zahlreichen und ethnologisch bedeutungsvollen Erwerbungen der ETHNOGRAPHISCHEN SAMMLUNG des NATURHISTORISCHEN HOFMUSEUMS im Jahre 1906 wären vom künstlerischen und kunsttechnischen Gesichtspunkt die Sammlungen aus dem malayischen Archipel, von Ostgrönland und vor allem die lamaistisch-mongolische Kollektion aus Urga des Reisenden Hans Leder zu nennen. Dank den durch die Reisen des Direktors der ethnographischen Abteilung am Naturhistorischen Hofmuseum Regierungsrates Franz Heger in Java und den Sundainseln gewonnenen Beziehungen sind noch Ende 1905 von verschiedenen Punkten des malayischen Archipels unter anderem eine Reihe wertvoller und künstlerisch bedeutsamer Textilien eingelaufen, unter welchen eine erlesene Sammlung der „slimoet" genannten Tücher von Roti, Savoe, Jumba und Timor hervorzuheben ist.

Eine Kollektion von javanischen Holzlarven für das populäre javanische Schauspiel, in welchem stehende Typen zur Darstellung der alten, aus den indischen Epenstoffen übernommenen Heldensagen der Kavi-Dichtung auffallen, verdient ebenfalls Erwähnung. Ebenso eine kleine Sammlung schöner und reicher Waffen, Lanzen und Krisse aus Süd-Celebes, die das Museum neben anderem Material von Lombok, Bali und Sumbawa Herrn E. Hulster in Medan, Sumatra, verdankt.

Von West- und Ostgrönland hat die Expedition der Herren Dr. Rudolf Trebitsch und Dr. Robert Stiaßny eine bei dem gegenwärtigen völligen Niedergang der eigenartigen Eskimokultur doppelt willkommene und bedeutsame Sammlung eingebracht. Bekannt ist die sowohl in bildnerischer wie zeichnerischer Beziehung hervorragende künstlerische Begabung der Eskimo, die alle charakteristischen Züge der echten Jägerkunst aufweist. Die reiche Ornamentierung in Bein und Holz, welche die Gebrauchsgegenstände der Ostgrönländer zeigen, sowie die in den Weiberarbeiten, Gürteln, Täschchen, verschiedenem Schmuckzeug sich äußernde reiche textile Musterung sind ebenso viele Bestätigungen für die bekannten künstlerischen Neigungen der polaren Jägerstämme.

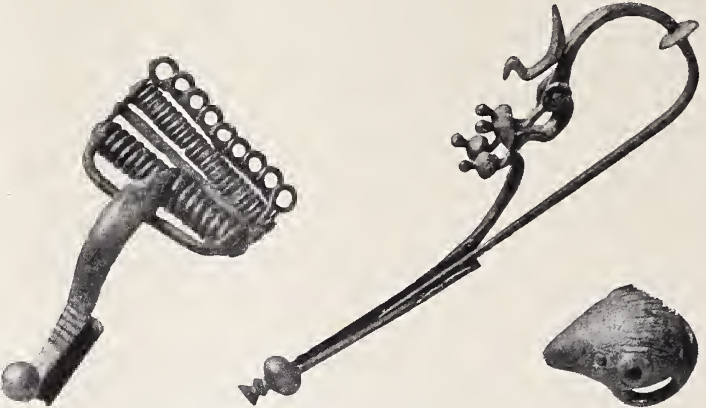
Wirkliche Kunstleistungen im engeren Sinne des Wortes liegen in der großen lamaistisch-mongolischen Sammlung von Götterbildern, Tempelfahnen, Miniaturen, Kultgeräten und so weiter vor, die der österreichische Tibetreisende Hans Leder aus der westlichen Mongolei, zumeist aus Urga, dem mongolischen Rom, in die Heimat gebracht hat. Lamaistische Sammlungen, welche das äußerst komplizierte nordbuddhistische Dogmensystem und die verwickelte, mehrfach geschichtete Ikonographie das Lamaismus in Tibet nebst seinen mongolischen und chinesischen Ausstrahlungen zu illustrieren bestimmt sind, verdienen heute auch in kunsthistorischer Beziehung Beachtung. Es liegen in diesen



Gürtelblech von Watsch (Hofmuseum in Wien)

Sammlungen die Zeugnisse künstlerischen Schaffens vor, das in den zahlreichen Klöstern Tibets und der Mongolei unter Ausbildung strengster Kunststile und verschiedener Malerschulen von etwa 1200 bis 1800 nach Christi abgelaufen und von China wie von Indien abwechselnd beeinflußt worden ist. Von dieser fast 600 Nummern zählenden Sammlung ist namentlich auf die stattliche Serie plastischer Götterfiguren in Bronze, Ton und Papiermachémasse hinzuweisen, die durchgehends als Klosterarbeiten zu gelten haben und in teilweise sehr berühmten Werkstätten, vielfach auch in Lhassa, dem Sitze des Dalai-Lama, hergestellt wurden. Von diesen ist hier eine schöne Darstellung des Tsongkapa, des bekannten Reformators des Lamaismus (XIV. Jahrhundert), der heute in der Mongolei fast ebenso verehrt wird wie der Religionsstifter Gantama Buddha selbst, zur Ansicht gebracht. Unter den Tempelfahnen oder Tempelbildern, von denen über 50 hervorragende zumeist auf Seide gemalte und stilvoll adjustierte Exemplare vorliegen, sind Darstellungen der wichtigsten Göttergestalten, zumeist in Begleitung zahlreicher Nebenbilder vertreten; anbei die Abbildung der Göttin Ushnîshasîtâ mit 24 Nebenbildern in lichten Deckfarben und Gold auf Seide gemalt. Auch die lamaistischen Kultgeräte, Hausaltäre, Lama-Ornate und die verschiedenen kleinen oder größeren Stupas, die gewöhnlich mit Reliquien, Gebeten und sonstigen Amuletten angefüllt zu sein pflegen, sind in Leders Sammlung in ausgesuchten Exemplaren vertreten; ein Miniaturstupa aus sogenannter Schauer(Papiermaché)masse in Form eines achtseitigen Tumulus mit Reliefdarstellungen und bunter Bemalung reich verziert, ist hier abgebildet.

Die PRÄHISTORISCHE SAMMLUNG des NATURHISTORISCHEN HOFMUSEUMS erhielt eine wertvolle Bereicherung durch die Auswahl von 27 Stück der Fürst Ernst zu Windisch-Graetzschen Sammlung. In dieser Auswahl befindet sich das berühmte figural verzierte Gürtelblech von Watsch in Krain, aus dem V. Jahrhundert vor Christi Geburt, ein schon im Altertum vielfach repariertes Stück, auf welchem in getriebener und ziselierter Arbeit ganz nach Art der übrigen figural verzierten Bronzen jener Zeit eine Kampfszene dargestellt ist, an der sich zwei mit Lanzen und Streitbeil bewaffnete Reiter (ohne Sattel und Sporen) und



Fibeln und Riemenhalter, prähistorisch (Hofmuseum in Wien)

hinter jedem derselben ein schwer bewaffneter Fußgänger mit Streitbeil, zwei Lanzen, Schild und bebuschtem Helm, beteiligen. Am rechten Ende des Bleches ist noch eine am Kampf unbeteiligte Mantelfigur mit breitkrämpigem Hute angebracht. Von derselben Fundstelle und aus annähernd gleicher Zeit enthält die Auswahl noch eine sehr große gerippte Bronzeciste, eine Schlangenfibula mit aufsitzendem Vögelchen, zwei Zweirollenfibeln, einen kleineren Gürtelhaken, einen kleinen Riemenhalter in Gestalt eines Mausköpfchens etc. Von anderen Fundorten einen etruskischen und einen jonisch-italischen Helm, ein unteritalisches Kurzschwert mit Bronzeblechscheide, ein italisches Bronzebeil, das geflügelte Ortband einer hallstättischen Schwertscheide und anderes. Von sonstigen Erwerbungen sind zu erwähnen: Ein bei Asten in Oberösterreich gefundener etruskischer Krempenhelm und eine kreisrunde, mit geometrischen Mustern reich ornamentierte italische Bronzescheibe von 21 Zentimeter Durchmesser. Von dem großen Gräberfeld von Statzendorf in Niederösterreich, welches der älteren Stufe der Hallstatt-Periode, also dem ersten Drittel des Jahrtausends vor Christi Geburt angehört, gelangten durch die fortgesetzten Ausgrabungen des Museums wieder zahlreiche Grabbeigaben in Form von mannigfaltigen Tongefäßen und von kleineren Bronze- und Eisenobjekten in die Sammlung. Unter den



Prähistorische Tongefäße aus Ungarn (Hofmuseum in Wien)

durchwegs aus freier Hand gemachten Tongefäßen sind besonders gewisse braune Henkeltöpfe von 10 bis 20 Zentimeter Höhe wegen ihrer konsequent durchgebildeten Verzierung in einer Art von Kerbschnitt in kunsthandwerklicher Beziehung bemerkenswert. Aus mehreren Fundorten des Baranya-Komitats in Ungarn, besonders aus Duna Pentele und Vörösmarth erhielt die Sammlung bronzezeitliche Tongefäße in den verschiedensten Größen von 3 bis 30 Zentimeter Höhe, welche durch einen eigentümlichen, für die ungarische Bronzezeitstufe charakteristischen Dekor mit weiß ausgefüllten Band- und Hängemustern ausgezeichnet sind.

Die KUPFERSTICHSAMMLUNG der K. K. HOFBIBLIOTHEK wurde im Jahre 1906 um 780 Inventarnummern vermehrt, denen 2094 Blätter (Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Photographien oder photomechanische Reproduktionen), beziehungsweise Bände oder Mappen entsprechen. Durch Kauf wurden 397 Nummern erworben, als Pflichtexemplare 76, als Geschenke 82 entgegengenommen, 225 endlich durch Einreihung aus alten Depotbeständen gewonnen. Eine Teilnahme an der Auktion Gutekunst (Stuttgart) ermöglichte, die Werke Albrecht Dürers und Hans Baldung Griens durch zwei kostbare Drucke zu ergänzen, eine solche an der Auktion Spitzer (Wien bei Wawra) brachte der Sammlung der älteren österreichischen Künstler namhaften Zuwachs. Diese Abteilung der Kupferstichsammlung nach Möglichkeit zu vervollständigen, bildete in diesem Jahre wieder den Gegenstand besonderer Sorgfalt.

Unter den Geschenken, die in diesem Jahre der Sammlung zugewendet wurden, seien folgende hervorgehoben: Das Oberstkämmereramt widmete farbige Originalradierungen von Danilowatz, Lux und Suppantschitsch, ferner 845 Blatt Pigmentdrucke, die von der Firma Bruckmann in München nach Gemälden der kaiserlichen Galerie hergestellt wurden. Seine Erlaucht Graf Harrach spendete mehrere Porträte von Angehörigen seines Hauses, Kustos Menčik einige Porträte, der Verlag G. Stalling in Oldenburg einen Dreifarbendruck „Porträt Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I.“ nach einem Gemälde von Sigm. l'Allemand, Herr A. Artaria zwei Radierungen von Alphons und eine Lithographie von Kriehuber, Dr. Mascha einige Lithographien von Rops, Dr. C. Giehlow in Wien und Mr. C. Dodgson in London mehrere Radierungen, Herr Maler J. Engelhardt mehrere graphische Blätter seiner Hand, endlich Herr J. C. Robinson eine prachtvolle Serie seiner kostbaren und seltenen Originalradierungen.

VEREIN ZUR HEBUNG DER SPITZENINDUSTRIE. Unter dem Vorsitze der Frau Gräfin Lanckorońska fand am 24. d. M. im Österreichischen Museum die Generalversammlung des Vereines zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich statt. Unter den Anwesenden bemerkte man: Prinzessin Klementine Metternich-Sándor, Fürstin Lubomirska, Gräfin Kinsky-Wilczek, Baronin Beck, Baronin Dina Buschmann, Baronin Königswarter, Frau v. Miller zu Aichholz, Frau v. Mayer-Gunthof, Grafen Karl Lanckoroński, Sektionsschef Grafen Wickenburg, Hofrat Dr. Adolf Müller, den Vertreter der Wiener Handels- und Gewerbekammer kaiserlichen Rat Kitschelt, Hofrat A. v. Scala, Direktor Minkus, Prokuristen Mühlbacher und andere. In ihrer Ansprache kennzeichnete Gräfin Lanckorońska das ersprießliche Wirken des Vereines während des dritten Jahres seiner Tätigkeit und sprach vor allem der Protektorin des Vereines, Erzherzogin Marie Therese, den Dank für das stete Wohlwollen aus, welches sie dem Unternehmen von Anbeginn an gezollt hat. In gleichem Sinne gedachte die Vorsitzende der Förderung des Vereines durch die Regierung und hob das erfolgreiche Wirken der leitenden Dame des Vereines Baronin Helene Beck sowie der Sekretärin Frau Hilde Mühlbacher anerkennend hervor. Der durch den kommerziellen Beirat Prokuristen Emil Mühlbacher vorgetragene Jahresbericht konstatiert eine Hebung der Spitzenindustrie in Österreich in erster Linie durch den k. k. Zentralspitzenkurs, mit welchem der Verein in engster Fühlung steht. Das günstige Resultat des verflossenen Jahres ermöglicht es dem Vereine, seine Tätigkeit wesentlich zu erweitern und in einer großen Anzahl von Sommerfrischen und Kurorten des In- und Auslandes Niederlassungen für die Dauer der Saison zu errichten.

DIE NEUEN PUBLIKATIONEN DES BREVIARIUM GRIMANI UND DES HORTULUS ANIMAE.* Die Fortschritte, die das photomechanische Reproduktionsverfahren fast ununterbrochen macht, haben zur Publikation auch solcher Miniaturenhandschriften verlockt, die schon veröffentlicht sind, oder besser: gerade solcher, die es schon sind und dadurch dem unternehmungslustigen Verleger nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch den finanziellen Erfolg zu verbürgen scheinen. Die Monstrepublikation des Breviarium Grimani durch Sijthoff und Hiersemann scheint Epoche machen zu wollen. Der kostbare Schatz der Marciana, in gleicher Weise durch den Reichtum seiner auf hohem künstlerischen Niveau stehenden Illustrationen und durch seine treffliche Erhaltung ausgezeichnet, ward bereits im Jahre 1862 publiziert, wobei die wichtigsten Miniaturen durch Photographien Antonio Perinis, zwei davon sogar sorgfältig mit der Hand koloriert, wiedergegeben wurden. Francesco Zanotto schrieb dazu eine umfäng-

* Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion. Herausgegeben durch Scato de Vries und S. Morpurgo. Leiden, A. W. Sijthoff. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1904 ff. — Seelengärtlein. Hortulus animae. Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. Photomechanische Nachbildungen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. Herausgegeben unter der Leitung und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen von Friedrich Dörnhöffer. Frankfurt a. M., Jos. Baer & Comp., 1907 ff.

liche kunstgeschichtliche Erläuterung, die seither freilich besonders durch Paul Durrieu wesentlich korrigiert ward. 1903 erschien eine kleine billige Ausgabe, die die wichtigsten Illustrationen in schwarzen Klischees brachte. 1904 nun kamen die ersten in farbigem Lichtdruck hergestellten Tafeln der neuen Sijthoff-Hiersemannschen Publikation heraus. Durch die Brügger Ausstellung vom Jahre 1902 war das Interesse an der frühen niederländischen Kunst neu geweckt worden und das Publikum fing an, voll Behagen bei der subtilen Malerei alter und älterer Meister vom Spachtelauftrag gewisser Zeitgenossen Erholung zu suchen. Jene ersten Blätter bedeuteten wirklich für alle Kunstliebhaber ein freudigst begrüßtes Ereignis, gaben sie doch die Miniaturen mit einer Vollendung wieder, wie man sie bisher noch nicht erlebt hatte. Kostbare illuminierte Handschriften farbig zu reproduzieren, war ja schon öfter versucht worden. Ich erinnere nur an die rührenden Prachtausgaben von Jean Fouquets Livre d'heures für Etienne Chevalier oder von Jean Bourdichons Gebetbuch der Anne de Bretagne. Diese waren unter der Herrschaft des „Farbendrucks" entstanden, auf den man heutzutage so verächtlich herabsieht, obwohl er sich in neuer Gestalt bereits wieder einzubürgern droht. Nun aber, nach der entsagungsvollen Zeit der einfarbigen Heliogravüren und Phototypien, schien der Dreifarbenlichtdruck (in Wirklichkeit arbeitet er bekanntlich fast immer mit mehr als drei Farben) das Problem der farbigen Reproduktion gerade von Miniaturen ebenso überraschend wie glänzend lösen zu wollen. Doch dämpfte sich die Freude über die neue Publikation bald beträchtlich, als man sah, daß nicht alle Tafeln (gewiß häufig infolge der verschiedenen Eignung der Originale zur Vervielfältigung) auf der gleichen Höhe standen und selbst die bestgelungenen hinter ihren Vorbildern erheblich zurückblieben, mehr noch, als man sich bewußt wurde, was es heißt, einen so dickleibigen Kodex Seite für Seite und jede Seite auf einem eigenen Blatt zu reproduzieren, am meisten aber, als man sich angesichts der nicht enden wollenden Reihe von Riesenbänden fragte, ob es denn auch wirklich der Mühe wert war, all den langweiligen Text und die zahllosen doch recht eintönigen Zierleisten in so kostspieligen Faksimiles wiederzugeben, und diese Frage ehrlich verneinen mußte.

Aber die Publikation des Breviarium schlug ein, und dieser Erfolg verleitete zur Nachahmung. Der von Eduard Chmelarz bei seiner Publikation einer vlämischen Miniaturenhandschrift vom Beginn des XVI. Jahrhunderts gewählte Titel „Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der k. k. Hofbibliothek" machte die Wahl des möglichst vollständig und getreu zu reproduzierenden Kodex' leicht und so kam, da die Bemühung von Sachverständigen, die Publikationslust auf ein anderes vielleicht geeigneteres Objekt zu lenken, vergeblich war, das im Verlage von Josef Baer & Komp. in Frankfurt a. M. erscheinende Werk zu stande, das den Kodex 2706, einen sogenannten Hortulus animae, publiziert und dessen erste Lieferung nunmehr vorliegt.

Es wird 514 Tafeln mit 109 farbigen, 857 schwarzen und 62 einfach getönten Seiten sowie eine kunsthistorische Einleitung aus der Feder Dr. Friedrich Dörnhöffers, des Leiters der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, enthalten. Das Werk, dessen Herausgabe über drei Jahre verteilt wird, erscheint in 11 Lieferungen, von denen jede 60 Mark kostet. In deutscher Sprache werden bloß 200 numerierte Exemplare gedruckt. Alle 109 Seiten der Handschrift mit figürlichem Schmuck werden durch mehrfarbigen Lichtdruck, die übrigen durch einfarbige Photolithographie wiedergegeben. Den Schrift- und den leeren Seiten wird eine Tonplatte aufgedruckt, die den Pergamentcharakter wiedergeben soll. Die Tafeln sind dem Original entsprechend doppelseitig bedruckt, so daß die Nachbildung dieselbe Zahl und Reihenfolge der Seiten wie jenes haben wird. Auch das Papier ist mit Sorgfalt ausgewählt, um die Treue der Reproduktionen zu erhöhen.

In der bereits ausgegebenen ersten Lieferung sind von den Monatsbildern, die ja um jene Zeit bereits ausgesprochene Genreszenen geworden sind, der Jänner, Februar, April, Mai und Juni reproduziert, von den religiösen Darstellungen die Kreuzigung Christi, der heilige Jakob, der heilige Christoph (das bekannte Gegenstück des Bildes von Dierk Bouts in der Münchener Pinakothek) und die heilige Katharina, von den bloß ornamentalen

Kompositionen ist eine Seite mit einer Initiale und einem aus abwechselnden Streifen stilisierter Ranken und naturalistischen Streublumen zusammengesetzten Zierrahmen wiedergegeben. Von Schriftseiten sind 76 reproduziert.

Der Ruf der Staatsdruckerei bürgt für die Höhe der künstlerischen Reproduktion und doch sind die Mängel, die dem farbigen Lichtdruck anhaften, auch hier nicht zu verkennen. Der Gesamteindruck ist flau, häufig geradezu verschwommen und eine der drei wichtigsten Mischfarben, das Rot, das Blau oder das Gelb schlägt immer vor. Diesem Einwand muß sich ein anderer, bereits oben angedeuteter, zugesellen. Obwohl der Text des Manuskriptes mit Sebastian Brant in Verbindung steht und die Abschrift eines offenbar verschollenen Druckes zu sein scheint, ist er doch keineswegs von solcher Bedeutung, daß jede Seite im Faksimile reproduziert werden müßte. Ebenso hätten nicht alle Ornamentseiten wiedergegeben werden müssen, sondern nur die charakteristischesten, sind doch die meisten einander ähnlich und kommt doch dergleichen in hundert vlämischen Handschriften der Zeit vor. Es macht sich hier dieselbe unkritische Übertreibung geltend, die in Lapidarien Steine anhäuft, die wertlos sind, wenn ihre Inschriften gelesen sind, und in Bibliotheken Tagesblätter aufstapelt, in denen allen das gleiche steht. Schließlich aber muß, um abermals auf etwas schon Geäußertes zurückzukommen, hervorgehoben werden, daß sich, so kostbar und wundervoll auch das Seelengärtlein nach den verschiedensten Richtungen hin ist, doch andere illuminierte Handschriften hätten finden lassen, die es weit mehr verdient hätten, so luxuriös publiziert zu werden. Ich nenne nur das Kleinod frühfranzösischer Malerei, das die Hofbibliothek birgt, den Kodex 2597, König Renés „Cuer d'amours espris".

Von Friedrich Dörnhöffers Text ist noch nichts erschienen. Man kann mit vollstem Recht darauf gespannt sein, um so mehr als die Frage nach den Künstlern durch Chmelarz' Zuweisung der Miniaturen an die Werkstatt Gerhard Horebouts ja noch nicht endgültig gelöst worden ist.

Arpad Weixlgärtner

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNG. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 20. April d. J. dem Direktor des Österreichischen Museums, Hofrate Artur von Scala das Komturkreuz des Franz Joseph-Ordens mit dem Sterne allergnädigst zu verleihen geruht.

AUSSTELLUNG ALTER GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN. Montag den 15. d. M. um 11 Uhr vormittags wurde im Österreichischen Museum in Anwesenheit zahlreicher geladener Gäste die Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten eröffnet. Als Vertreter Sr. Exzellenz des Herrn Ministers für Kultus und Unterricht Dr. Gustav Marchet wohnte Sektionschef Dr. Max Graf Wickenburg mit dem Ministerialrat Dr. Adolph Müller der Eröffnung bei. — Wir werden in den nächsten Heften unserer Monatsschrift reich illustrierte Berichte über diese Ausstellung veröffentlichen.

Die Ausstellung ist täglich von 9 Uhr vormittags bis 5 Uhr nachmittags geöffnet.

NEU AUSGESTELLT. Ausstellung der Vereinigung der Möbelposamentierer Österreichs (Saal VIII); Graphische Arbeiten der Hofkunstanstalt J. Löwy in Wien (I. Stockwerk, unter den Arkaden). — Über beide Ausstellungen wird an anderer Stelle dieses Heftes berichtet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate März von 3984, die Bibliothek von 2021 Personen besucht.

ÜBER JOHANN LUKAS VON HILDEBRANDT VON MORIZ DREGER-WIEN



HÖRT man den Namen eines Meisters der Wiener Barockarchitektur nennen, so ist es meist nur der Fischers von Erlach. Schon bei früherer Gelegenheit* habe ich übrigens hervorgehoben, daß man dabei fast immer die Werke und Lebensereignisse der beiden Fischer, Vater und Sohn, in Erinnerung hat und miteinander vermengt. Von dem dritten großen Barockmeister Wiens, Hildebrandt, kennt man jedoch selbst in unterrichteten Kreisen eigentlich nur den Namen und vielleicht ein paar dürftige Zahlen und als Werke gemeinhin nur das Belvedere oder allenfalls noch das früher Daunsche, jetzt Kinskysche Palais in Wien. Wenn Fischer von Erlachs, des älteren, Ruhm den Hildebrandts allmählich so sehr überstrahlt hat, so mag dies nicht zum geringsten darauf zurückzuführen sein, daß Fischers Kupferstichwerk nicht nur Rekonstruktionen alter Werke, sondern auch seine eigenen Arbeiten enthält und damit des Meisters Namen in Verbindung mit bestimmten Werken erhalten hat.** Doch liegt es mir durchaus ferne, hier untersuchen zu wollen, welchem der Meister höherer Ruhm gebühre.

Es soll hier nur versucht werden, ein etwas klareres Bild vom Schaffen Hildebrandts zu erlangen, wobei ich mir wohl bewußt bin, nichts Abschließendes bieten zu können, sondern eigentlich nur Anregungen.

Vielleicht wird es aber auch gelingen, zu dem Wenigen, das die verdienstlichen, wenn auch manchmal etwas ungenau und unsachlich gehaltenen Untersuchungen Ilgs und anderer Arbeiten zu Tage gefördert haben, einiges Bemerkenswerte und bisher Unbekannte hinzuzufügen.***

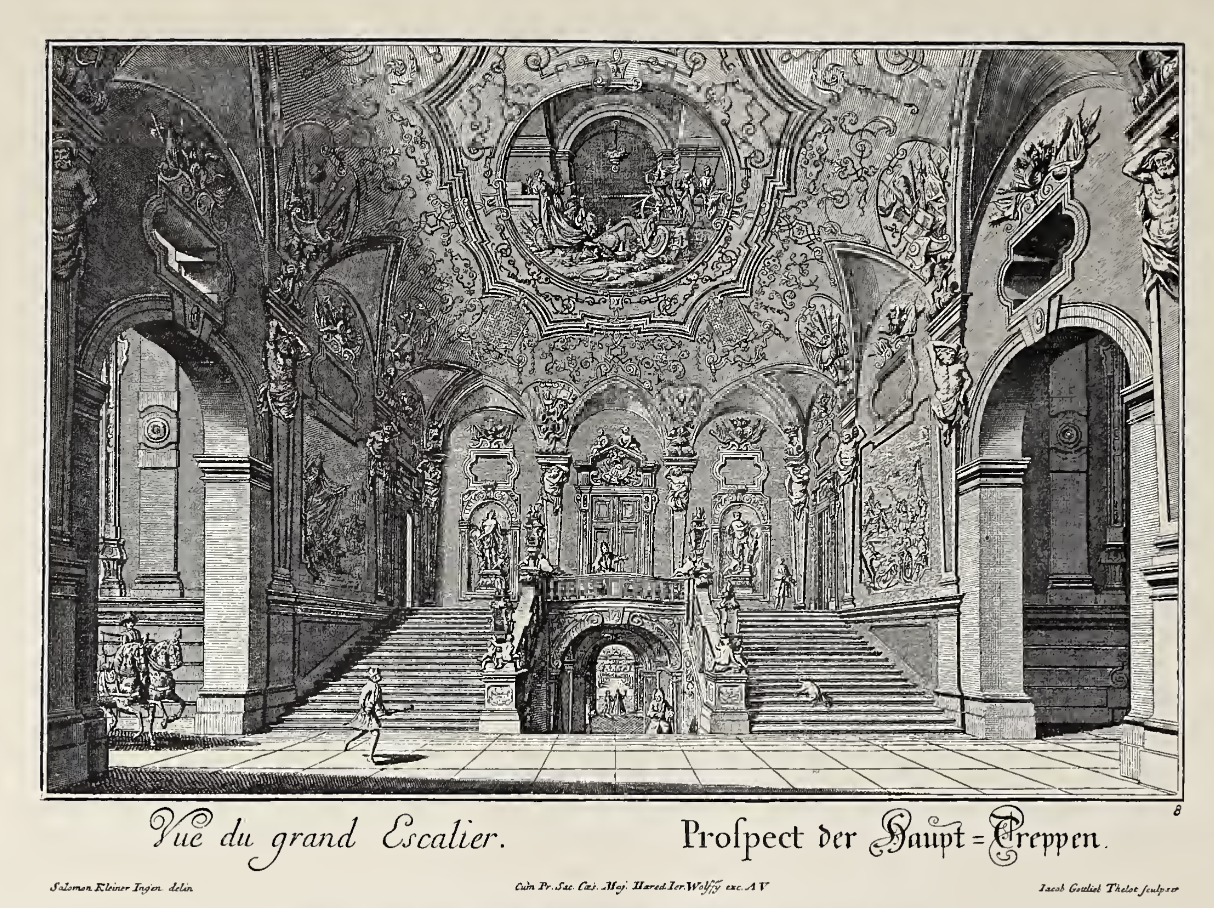
Bekannt ist die große Bedeutung, die das Romanentum im XVI. und XVII. Jahrhunderte, insbesondere auch im Zusammenhange mit der Gegenreformation in den österreichischen Ländern erlangt hat. Adelige und Geistliche strömten aus Italien und Spanien herbei, aus Italien besonders auch Künstler. Wie Hajdecki nachgewiesen hat, bildeten die welschen Mitglieder der Wiener bürgerlichen Maurerzunft schon seit Beginn des XVII. Jahrhundertes eine eigene „Congregatione delli artesani" mit dem Sitze im Profeßhause der Jesuiten am Hof.

Auch die fort und fort zunehmende militärische Wichtigkeit Italiens war für die Baukunst Österreichs nicht ohne Bedeutung; denn viele der be-

* „Kunst und Kunsthandwerk" 1906, Seite 607 ff.

** „Entwurf einer historischen Architektur", 1705 begonnen, 1723 (1725) erschienen.

*** Ich spreche hier sogleich Herrn kaiserlichen Rat Dr. Josef Dernjać, Skriptor an der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste und gräflich Harrachschem Galeriedirektor, meinen besten Dank aus für die freundliche Vermittlung von Abschriften aus dem Harrachschen Archive und des später zu besprechenden Stiches des Daunschen Palastes.



Stiegenhaus des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

deutendsten Architekten hatten ursprünglich als Festungsbaumeister ihre Erfahrungen gesammelt; ich erinnere nur an die Namen Spazzio, Allio oder Domenico Strudel. Festungsbaumeister war übrigens auch Balthasar Neumann, wenn auch nicht gerade in Italien. Unter die ursprünglich in Italien tätigen Militärbaumeister gehört nun aber auch unser Johann Lukas von Hildebrandt.

Nach der Inschrift der Gedenktafel in der Kirche zu Mariabrunn bei Wien ist er am 14. November 1668 geboren. Die Akten im Adelsarchive, die seine Adelung betreffen, erwähnen, daß sein Vater Hauptmann in der kaiserlichen Armee war und sich im tirolischen Aufstande sowie in den Kriegen im Neapolitanischen ausgezeichnet habe. Über die Mutter wissen wir nichts. Aus Briefen Hildebrandts im Harrachschen Archive, am 8. Oktober 1729 und am 10. Februar 1731 an den damaligen Vizekönig von Neapel gerichtet, hören wir, daß sein mütterlicher Bruder durch Vermittlung des Vizekönigs eine „bandiera" erhalten hat. Bis dahin war er „Mastro dato alla Dogana di Gaeta"; nun bittet Hildebrandt, man möge diese Stelle dem Manne seiner Schwester, Dr. Erasmo Lattantio in Gaeta, als Nebeneinkommen gewähren. Vielleicht gehen diese nahen Beziehungen zu Gaeta noch auf die Teilnahme des Vaters an den süditalienischen Feldzügen zurück.

Nach dem genannten Akte im Adelsarchive* studierte Hildebrandt in Rom unter einem Obristen Ceruti und unter Cavaliere (Carlo) Fontana, von dem noch die Rede sein soll.

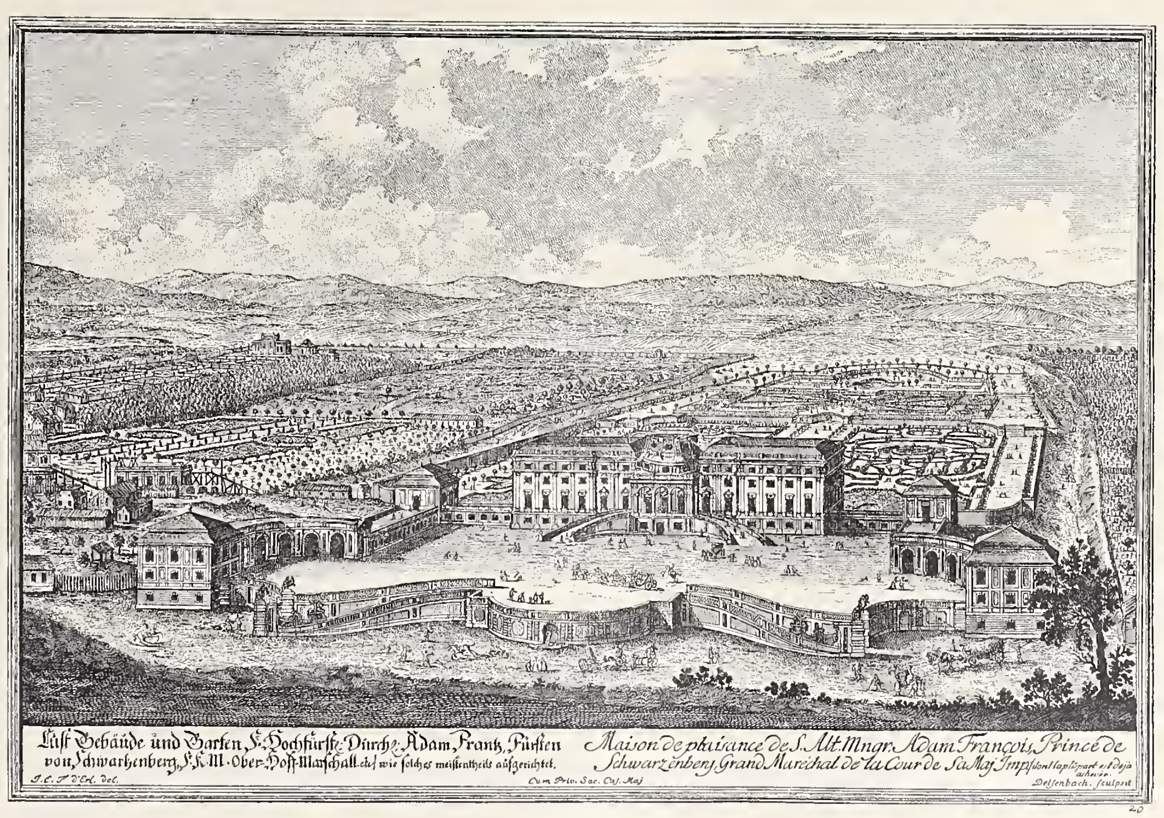
Ein noch näher zu besprechender Brief Hildebrandts aus dem Jahre 1733 erwähnt, daß der Meister seit 40 Jahren seine Kunst betreibe; er muß also etwa 1693 damit begonnen haben.

1695 und 1696 diente Hildebrandt freiwillig als Ingenieur in der kaiserlichen Armee im Mailändischen und im Neapolitanischen. Nach Ilg soll er hier mit dem Grafen Breunner bekannt geworden sein und dieser soll ihn dann dem Prinzen weiter empfohlen haben. Hildebrandt selbst sagt in einem Briefe an dem Grafen Harrach vom Jahre 1741, daß er in Piemont zwei Feldzüge unter dem Prinzen Eugen mitgemacht habe; ich denke, daß er wohl bei dieser Gelegenheit dem Prinzen bekannt geworden sein konnte.

Nach dem erwähnten Denksteine in Mariabrunn führt Hildebrandt bereits im Jahre 1698 den Titel „Kaiserlicher Rat“; 1701 ist er „Kaiserlicher Hofingenieur“ mit 600 fl. Gehalt. 1702 erhält er für ein Modell zum Burggebäude 200 fl.; diese Nachricht kann sich aber, nebenbei bemerkt, nicht auf seine später zu besprechenden Arbeiten an der Burg beziehen.

Bemerkenswert wäre auch seine Beteiligung an der Herstellung des großen Planes der Stadt Wien, der auf Befehl Kaiser Josefs I. durch den

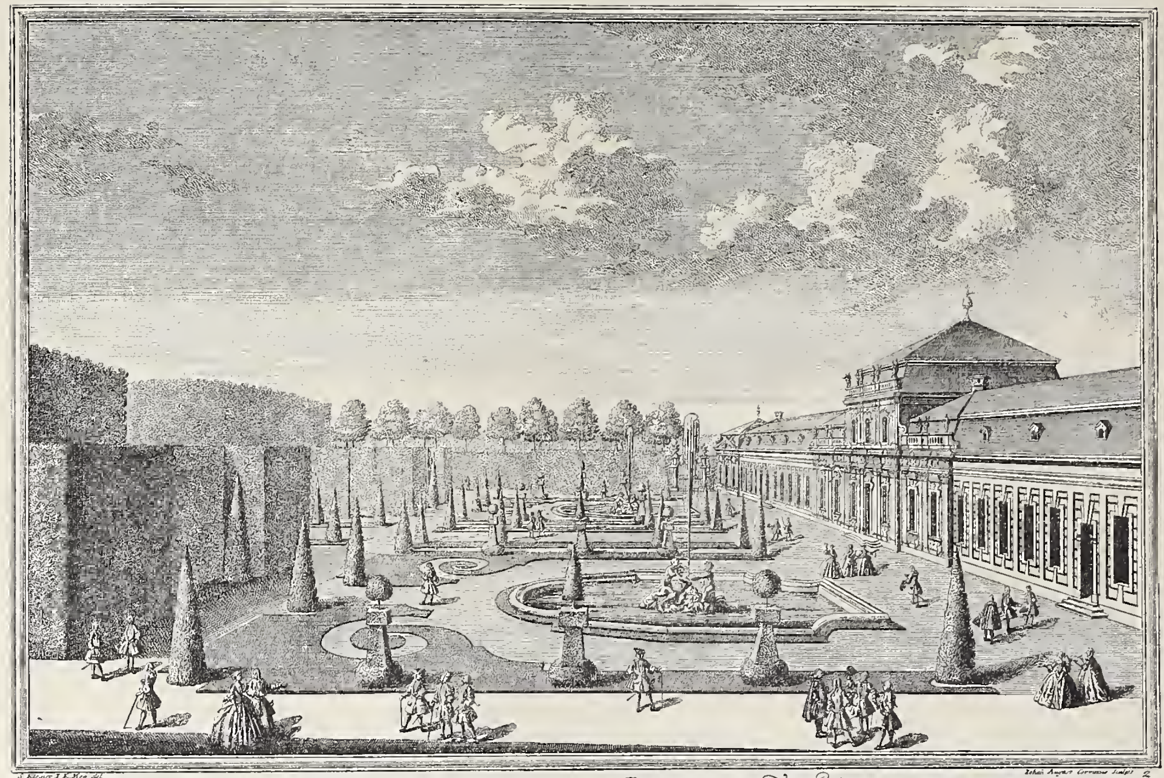
* Vergleiche Albert Ilg „Die Fischer von Erlach“, Wien 1895, I., Seite 449 ff.



Ansicht des Schwarzenberg-Palais und des unteren Belvederes, nach Delsenbach

Grafen Anguissola, Marinoni und Steinlechner ausgeführt wurde.* 1712 entwarf Hildebrandt die Zeichnung für den Prachtsarg Josefs I., der in Zinnguß mit silberner Inschrifttafel ausgeführt wurde. 1719 wird er als Hausbesitzer in der Schlösselgasse erwähnt; das Haus bleibt übrigens nach dem Tode des Meisters noch längere Zeit im Besitze der Kinder.

Im Jahre 1720 wird Hildebrandt geadelt. 1723, nach dem Tode des älteren Fischer von Erlach, des anderen Hofarchitekten, erhält er dessen höheren Gehalt; 1724 sucht er um den Titel eines Ober-Hofingenieurs



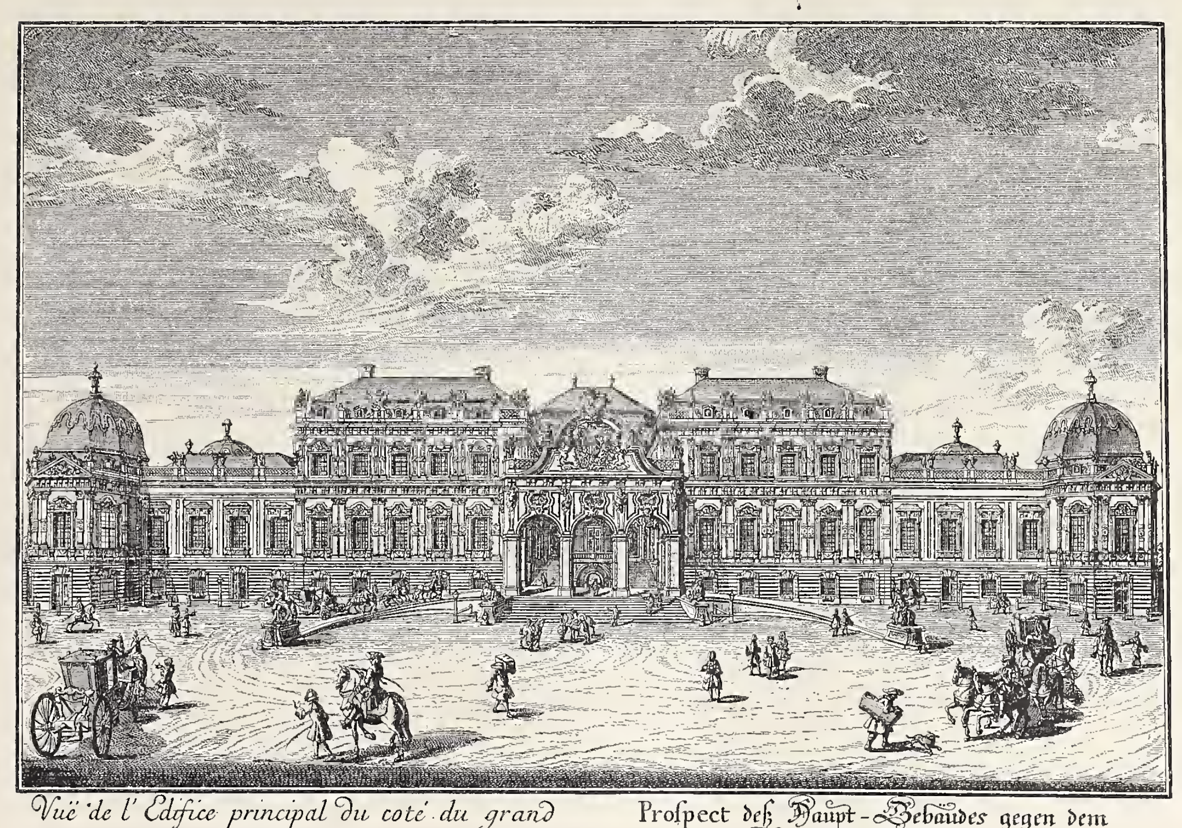
Ansicht des unteren Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

und Architekten an; doch hat Seine Majestät „Bedenken gehabt, Ihme Hierunter zu willfahren", wohl mit Rücksicht auf den jüngeren Fischer von Erlach, welcher nach des Vaters Tode neben Hildebrandt Hofarchitekt geworden war.

1739 stirbt Hildebrandts Gemahlin, eine geborene Geistin. Der Meister hatte von ihr drei Söhne und eine Tochter; wenn der zweite Sohn Eugen Lukas getauft wurde, geschah dies wohl mit Beziehung auf den Prinzen Eugen von Savoyen, den Gönner unseres Meisters. Am 10. Februar 1731

* 1703 legt nach dem Generalstabswerke über die Feldzüge des Prinzen Eugen ein Ingenieur-Hauptmann Hildebrandt mit einer Abteilung Bergknappen bei Straß an der Zillermündung Verschanzungen an; ich will nicht behaupten, daß dies unser Hildebrandt sei; vielleicht kann man aber einen neuen Beweis darin sehen, daß die Familie des Meisters vielfach den militärischen Beruf ergriffen hat.

bittet Hildebrandt den Grafen Harrach, Vizekönig von Neapel, um weitere Verwendung für seinen Bruder und um Empfehlung einer oder zweier seiner Söhne an den Feldmarschall, den Bruder des Grafen, damit auch sie sich dem ursprünglichen väterlichen Berufe, der militärischen Laufbahn, widmen könnten. Am 10. April desselben Jahres dankt Hildebrandt bereits für die Empfehlung des Bruders an den Grafen Traun und eines der Söhne an den Feldmarschall Grafen Harrach. Wenigstens der älteste Sohn, Friedrich Karl, scheint dem Vater aber wenig Freude bereitet zu haben, denn in einem Testaments-

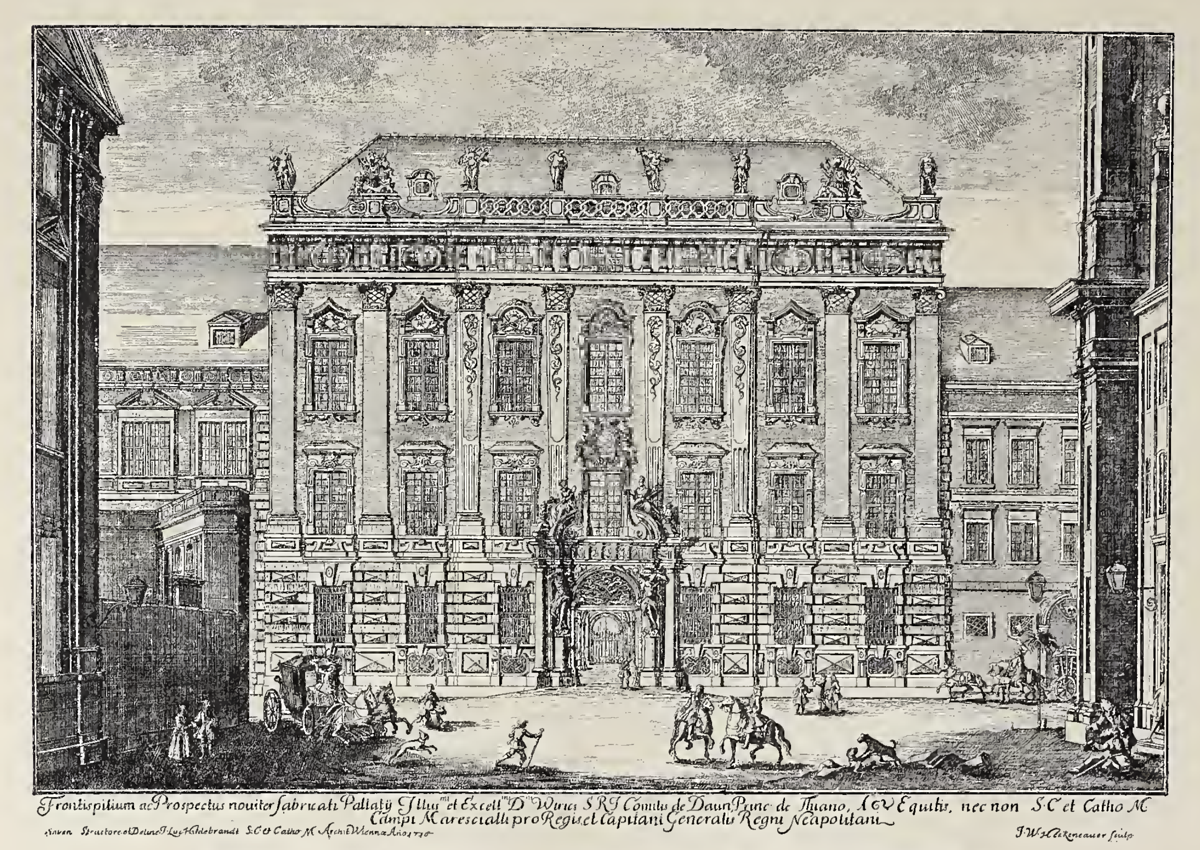


Ansicht des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

nachtrage vom Jahre 1743 setzt er ihn auf den Pflichtteil, weil er ihm „von Anfang biss zum letzten und alzeit solche Verdriesslichkeit verursacht hat“. In schwerster Krankheit, in seinem Todesjahre 1745, hebt der Meister diese Zurücksetzung allerdings auf.

Von besonderer Wichtigkeit zur Beurteilung der äußeren Lebensereignisse und der Stellung unseres Meisters erscheinen mir zwei seiner Briefe an den Grafen Alois Harrach im gräflich Harrachschen Archive, die deshalb hier auch ausführlicher wiedergegeben werden sollen; nebenbei bemerkt sind sie, wie fast alle anderen, italienisch geschrieben.

Der eine, vom 24. September 1741 datiert, ist jedenfalls durch die Veränderungen im Hof- und Staatsdienste, die der Regierungsantritt Maria



Ansicht des Kinsky- (früher Daun-)Palais in Wien, gestochen von Heckenauer

Theresias zur Folge hatte, veranlaßt worden; er beginnt: ,,Da sich mir nun die Gelegenheit bietet, im Militär, meinem ersten Studium, Verwendung zu finden und da ich auch in Piemont unter Seiner Hoheit dem Prinzen Eugen glücklichen Angedenkens zwei Feldzüge mitgemacht habe, da ich ferner unter drei erhabenen Herrschern im Zivil gedient habe, täte ich unrecht gegen mich selbst, wenn ich hier untätig bleiben wollte, ohne mich Ihrer Majestät, unserer Königin von Ungarn und Böhmen, zum Dienste anzubieten . . .“ Hildebrandt teilt dann weiter mit, daß er sich auf Anregung des Grafen zum Generalkommandanten begeben habe, daß ihm dieser aber gesagt habe, alle Posten wären bereits besetzt; er bittet darum den Grafen, der durch seine hohen Beziehungen dies leicht tun könne, ihm mitteilen zu wollen, was er beginnen solle, ,,damit er ein Kommando erhalte. Denn,“ schreibt er weiter, ,,ich bin mir bewußt, daß ich für die Verteidigung dieser Stadt (Wien) nicht in einer sondern in mehreren Beziehungen Nützliches leisten kann, haben doch Euer Exzellenz und sehr viele Herren das gesehen, was ich zur Verteidigung des Kastells von Würzburg getan habe, wobei ich dieses gewissermaßen uneinnehmbar gemacht habe.“ Es ist dies eine Nachricht, die uns die bisher so verkannte Tätigkeit des Meisters in Würzburg in einem ganz neuen Lichte erscheinen läßt.

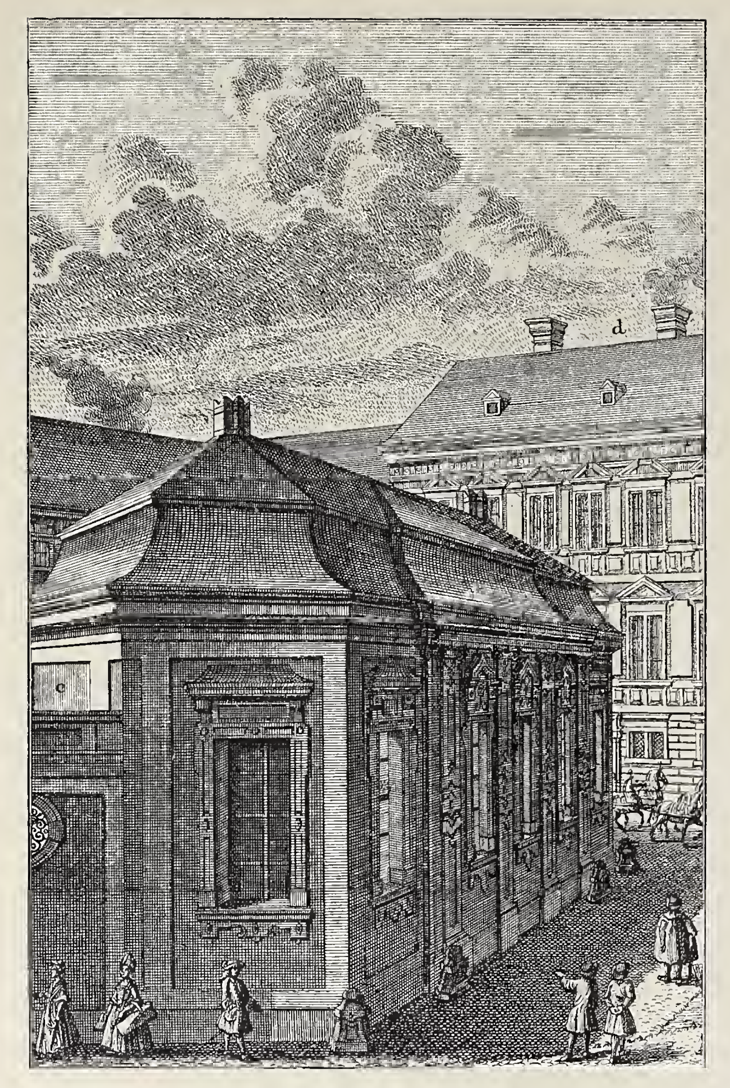
Der andere Brief stammt schon vom 11. März 1733 und ist an denselben Grafen Harrach gerichtet; der Graf war damals eben aus Neapel, wo er als



Stiege im Kinsky- (früher Daun-)Palais zu Wien, nach Ilg „Das Kinsky-Palais“

Vizekönig geherrscht hatte, nach Wien zurückgekehrt. Es muß bei einem der gräflichen Gebäude irgend etwas an den hölzernen Deckenbalken oder am Dachstuhle beschädigt gewesen sein, und Bedienstete des Grafen scheinen dem Hausarchitekten — dies war eben Hildebrandt — alle Schuld zugeschoben zu haben.

Der Architekt begrüßt in dem (wieder italienisch geschriebenen) Briefe nun zunächst die Rückkunft des Grafen; dann hebt er hervor, daß er seit 30 Jahren im Dienste des Hauses stehe (also seit etwa 1703, wozu ich aber gleich bemerke, daß er mindestens schon 1702 für den Prinzen Eugen tätig war). Es heißt dann weiter, daß er, der älteste Diener des Hauses, sich nun



Eckpavillon des Harrach-Palais in Wien, nach Sal. Kleiner

in völliger Ungnade sehe, als ob er gestohlen hätte oder treulos gewesen wäre. Er fühle sich aber vollständig unschuldig. Er klagt über die Unbeständigkeit des Holzwerkes und die Fehler der Arbeiter, die die Pläne nicht richtig ausführten. Der Graf, der ihn sonst wie ein Vater behandelt habe, sei sehr böse und man wolle ihm Ehre und Ruf, vielleicht das Leben nehmen. Und dann fährt Hildebrandt fort: „Gott hat mir das Leben gegeben, um diesen vornehmen Beruf (den eines Architekten) bereits durch etwa 40 Jahre auszuüben, und ich habe zahlreiche schöne und ansehnliche Bauwerke geschaffen, die sich nun in den Ländern Seiner Majestät des Kaisers und anderswo befinden . . .“

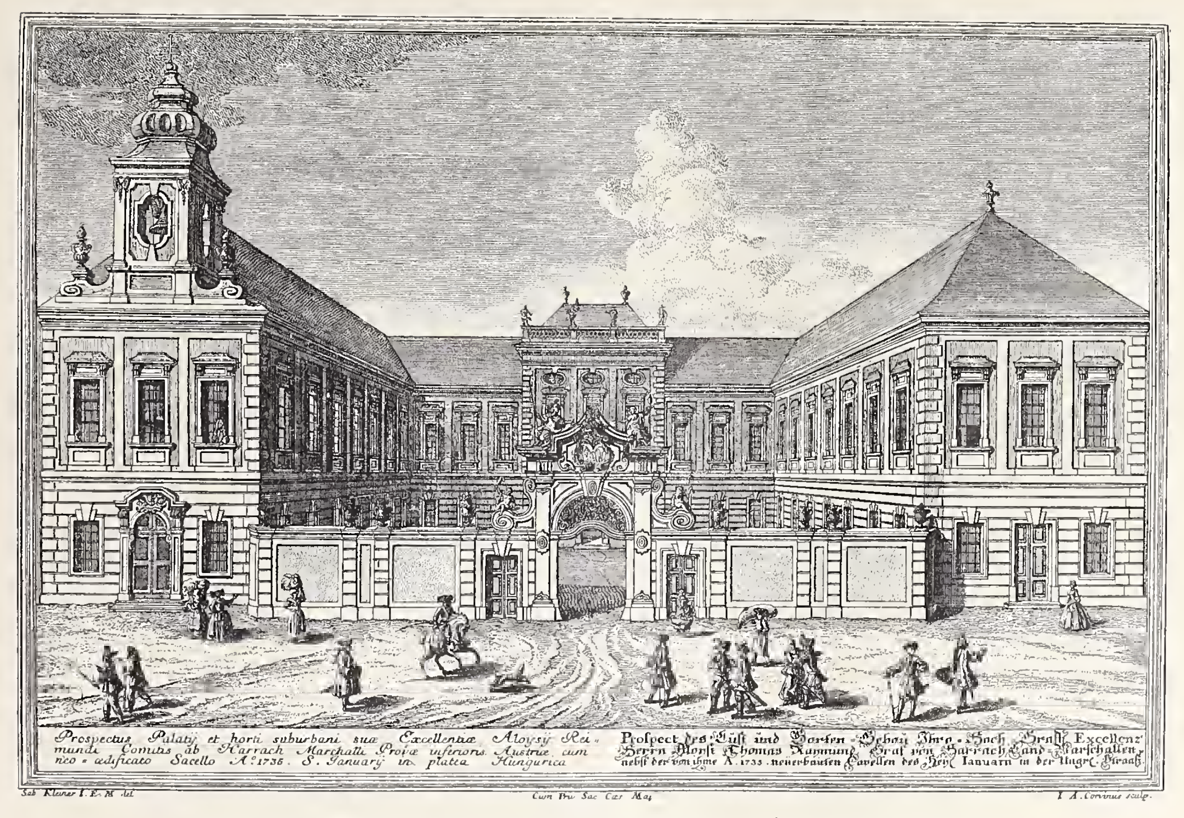
Er könne seine Werke nicht aufzählen und nirgends sei ein Mißgeschick vorgekommen; nie sei eine Mauer oder ein Gewölbe eingestürzt. Aber für die Fehler des Holzes könne er nicht; das komme daher, daß man die kaum begonnenen Häuser schon vollendet sehen wolle. (Der kaum zu verkennende Vorwurf, der in diesen Worten liegt, erklärt sich wohl nur aus der augenblicklichen Erregung des Schreibers.)

Es sei allgemein bekannt, schreibt Hildebrandt weiter, daß er vor 12 Jahren (also 1720 bis 1721) den großen Gartenpalast des Prinzen Eugen von Savoyen — dies kann nur das obere Belvedere sein — in einem Jahre begonnen und im nächsten vollendet habe. Man hätte das Vestibül aber nicht einwölben wollen und so hätte er eine Deckenkonstruktion aus Eichen gebildet, die aber gefault wäre und in diesem Winter (1732 bis 1733) hätte entfernt werden müssen. Es wäre nun die ursprünglich von ihm geplante Wölbung ausgeführt worden und sie wäre sehr gut gelungen (man vergleiche die Abbildung auf Seite 266). Es ist dies eine Bemerkung von größter Bedeutung für die bisher so unklare Baugeschichte des Belvederes.

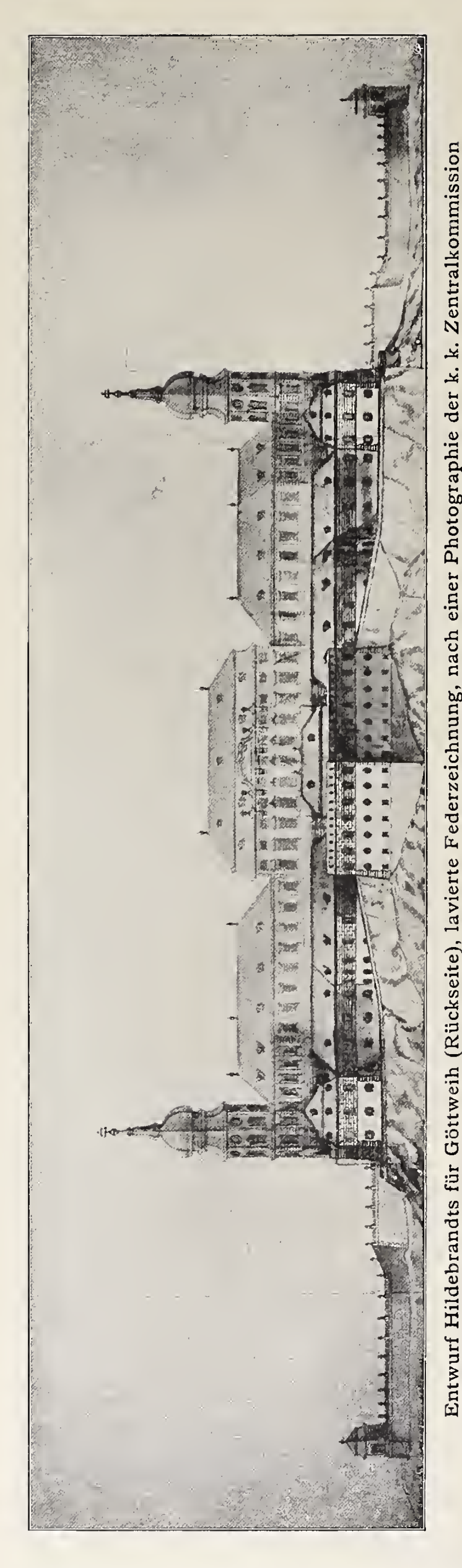
Doch hören wir Hildebrandt weiter. Er schreibt, daß auch der Fürstbischof von Bamberg im Jahre 1706 in Würzburg einen Garten und ein Haus gekauft habe. Der Saal wäre unverändert geblieben, in diesem Jahre wäre er aber eingestürzt, wenn er (Hildebrandt) das Dach nicht erneuert hätte. Auch dieser Hinweis ist für die Beurteilung der Tätigkeit des Meisters in Würzburg nicht ohne Bedeutung. Es heißt dann weiter: auch in der Herrengasse (in Wien) hätten die Dippelbäume und das Dach des Grafen Mollard erneuert werden müssen, weil sie verfault gewesen wären. Im Palaste des Grafen selbst (auf der Freiung) hätten unmittelbar nach der Abreise des Grafen nach Neapel alle Dächer ausgebessert werden müssen, weil ein großer Teil des Holzwerkes verfault gewesen wäre. (Hievon ist auch tatsächlich in älteren Briefen schon vielfach die Rede.)

Diese Nachrichten sind übrigens auch dadurch lehrreich, daß sie uns die äußere Stellung des Künstlers in jener Zeit etwas klarer machen. Viel wissen wir über die Lebensführung der älteren Meister sonst ja leider nicht.*

* Einige Berichte über seinen Mittags- und Abendtisch in Linz, die nicht einiges Humors entbehren, bringt Ilg (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1896, Seite 88): besonders erheiternd wirkt die Rechtfertigung des Hausinspektors auf den Vorwurf, daß zwei ganze „Bändel" Fasanen, Rebhühner und Krammetsvögel für den Gast des Hauses doch zu viel seien: der Architekt sei eben ein Herr, der gut bewirtet zu werden gewohnt sei — er habe ihn, den Hausmeister, einfach mit sich auf den Markt genommen und die Eßwaren — allerdings gegen die Abmachungen — nach Belieben eingekauft. Übrigens habe auch der Wiener Bildhauer (Raphael Donner ?) mitgegessen.



Ansicht des früheren Harrachschen Gartenpalastes zu Wien, nach Sal. Kleiner



Entwurf Hildebrandts für Göttweih (Rückseite), lavierte Federzeichnung, nach einer Photographie der k. k. Zentralkommission

Wichtig ist es, wenn man des Meisters Stellung und Schaffen richtig beurteilen will, jedenfalls aber, sich jene Persönlichkeiten ins Gedächtnis zu rufen, in deren Auftrag er hauptsächlich tätig war.

Die vier Monarchen, denen er diente, Leopold I., Josef I. und Karl VI., sowie Maria Theresia, braucht man hier wohl nur mit dem Namen zu nennen, um damit klare Vorstellungen zu erwecken; dies ist gewiß auch beim Prinzen Eugen der Fall.*

Von großer Wichtigkeit für Hildebrandt war, wie die angeführten Briefe bereits gezeigt haben, die reichsgräfliche Familie Harrach. Graf Franz Anton (1665 bis 1727) war schon in der Jugend Kanoniker in Salzburg, später Erzbischof von Wien; 1705 wurde er erzbischöflicher Koadjutor, 1709 Erzbischof von Salzburg. 1707 hatte er die nach Fischer von Erlach des älteren Plänen errichtete Universitätskirche in Salzburg geweiht; seitdem er aber selbst die Leitung des Erzbistums übernommen hatte, war Fischer von Erlach aus dem Salzburger Kunstleben anscheinend ganz ausgeschaltet und Hildebrandt an seine Stelle getreten.

Graf Alois Thomas Raymund (1669 bis 1742), der Bruder des ebengenannten, ist der Empfänger der bereits mehrfach erwähnten Briefe Hildebrandts. Er war kaiserlicher Gesandter in Spanien, Landmarschall und Landesoberster in Niederösterreich, 1728 bis 1733 Vizekönig von Neapel und später Konferenzminister. Er ist der Bauherr Hildebrandts in Wien, in Bruck an der Leitha und an anderen Orten, anscheinend auch in Böhmen. Zeitweise erteilt ein dritter Bruder Graf Johann Joseph Philipp (1678 bis 1764), der oben erwähnte Feldmarschall, einer der tüchtigsten Waffengenossen des Prinzen Eugen, die Aufträge an Stelle des abwesenden Grafen Alois; selbst ist er dann als Komtur des deutschen Ritterordens in Linz Auftraggeber unseres Meisters geworden.

* Vergleiche Ilg „Prinz Eugen als Kunstfreund“, Wien 1889. Allerdings stellt sich nun einiges anders dar.

Es wären sodann zwei Mitglieder der reichsgräflichen Familie Schönborn zu erwähnen: Graf Friedrich Karl (1674 bis 1746) wurde unter Josef I. Reichsvizekanzler und hatte als solcher seinen Amtssitz in jenem Teile der Burg, der dann durch den heute noch sogenannten „Reichskanzleitrakt" ersetzt wurde.



Priesterhauskirche in Linz, nach den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1896

Wegen seiner Gelehrtheit und Beredsamkeit führte er die Beinamen des „deutschen Orakels" und des „deutschen Fleury". Im Jahre 1729 wurde er Bischof von Bamberg und Fürstbischof von Würzburg, dem reichsten geistlichen Fürstentum Deutschlands; 1731 gab er sein Kanzleramt auf. Die engen Beziehungen Hildebrandts zu ihm haben jedenfalls schon in Wien begonnen.



Vorderansicht des Mirabellschlosses in Salzburg, nach Danreiter

Graf Friedrich Karl war es jedenfalls auch, der seinen älteren Bruder Johann Philipp Franz, vor ihm schon Fürstbischof von Würzburg (1673 bis 1724) und Begründer des großartigen Schlosses in Würzburg, auf den Meister aufmerksam gemacht hatte und den Verkehr mit ihm vermittelte.*

* * *

Die frühesten Nachrichten, die wir bisher über die Wiener Tätigkeit des Meisters haben, zeigen ihn uns aber im Dienste des Prinzen Eugen; diese Nachrichten finden sich in einigen Briefen des Künstlers aus dem Jahre 1702 im Archivio Gonzaga; sie sind mit anderen von Stefano Davari im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" (VII/2, Nr. 14020 ff.) veröffentlicht worden, nur ist dabei der große Irrtum unterlaufen, daß diese Briefe, deren Umschläge nicht mehr vorhanden sind, auf Karl IV. von Mantua bezogen worden sind. Es ist aber ganz zweifellos, daß Prinz Eugen der Empfänger war; es ist immer von Wiener Palästen, einer „Isola" bei Pest (das ist die Jnsel Czepel), von Promontorio (Promontor) die Rede.

Die Insel Czepel und Promontor hatte der Prinz 1698 erworben.

1702 war der Prinz eben in Italien. Und Mantua, das dann kaiserlich

* Wichtige Nachrichten über Hildebrandts Beziehungen zum Hause Schönborn dürfen wir wohl von der jetzt in Angriff genommenen Durchforschung des gräflich Schönbornschen Familienarchivs erwarten.

wurde, spielte eine Hauptrolle in den Kämpfen. In den Briefen ist auch vom Belvederegarten die Rede. Fürst Mansfeld-Fondi, dessen großartige an das Belvedere anstoßende Anlage (jetzt im fürstlich Schwarzenbergischen Besitze) damals schon rasche Fortschritte machte, ersucht wiederholt, der Prinz möge die seitlichen Stützmauern der oberen Terrasse des Gartens ausführen lassen, weil er sonst selbst an jener Seite nicht weiter arbeiten könne. Prinz Eugen verfügte damals aber nur über ziemlich beschränkte Mittel, so daß seine Unternehmungen nur langsam fortschreiten konnten. Dies ist auch beim

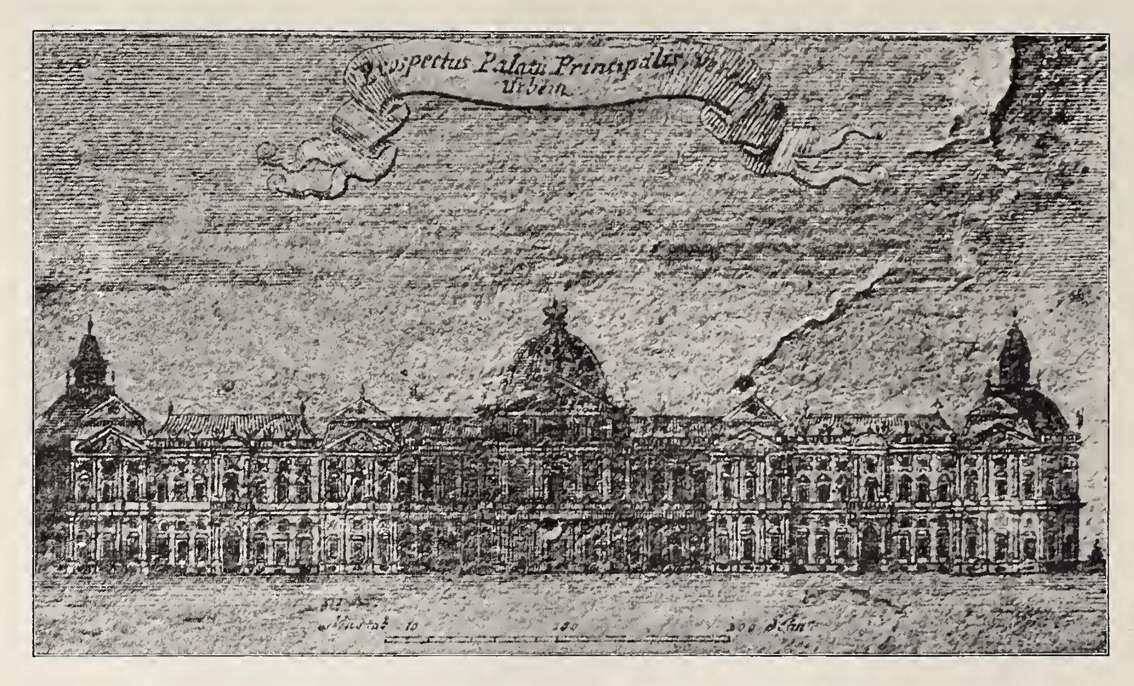


Ansicht der Wiener Hofburg, Schauflergasse

prinzlichen Stadtpalaste der Fall gewesen, in dem Hildebrandt damals mit der Herstellung von Kaminen beschäftigt war. Auch die scheinbar geringfügige Nachricht hierüber ist sehr wichtig; durch die Untersuchungen des Dr. Josef Dernjać* und Dr. Viktor Hofmann von Wellenhof** wissen wir ja, daß der Stadtpalast des Prinzen ursprünglich (1696—1698) nur in einer Breite von 7 Achsen errichtet worden war, dann aber (zwischen 1708 bis 1711) auf 12 Achsen und zuletzt (etwa zwischen 1719 bis 1724) auf 17 Achsen erweitert wurde. Bei Delsenbach steht unter den Darstellungen des 12achsigen Baues: „Cette maison avec le Grand escalier est du Dessein de J. B. Fischer v. E.“ und doch spricht am Bau auch vieles für Hildebrandt.

* Kunst und Kunsthandwerk, 1903, Seite 317 ff.
** „Der Winterpalast des Prinzen Eugen von Savoyen“, Wien (Staatsdruckerei) s. a.

Bereits mehrfach geäußerte Vermutungen und alte Nachrichten, nach denen auch Hildebrandt an dem Baue tatsächlich beteiligt war — besonders Hofmann von Wellenhof bringt hierüber Genaues —, erhalten nun eine neue Stütze. Schon vor dem ersten Erweiterungsbaue war unser Meister an dem Palaste beschäftigt. Im Äußeren waren die Zubauten aber, von geringfügigen Änderungen abgesehen, wohl nur Wiederholungen der Ideen Fischers, so daß dieser auch später noch mit Recht die Fassade (und auch die Stiege, die mindestens in der Hauptsache noch dem ersten Baue angehört und räumlich deshalb auch so beschränkt ist) für sich in Anspruch nehmen konnte.*



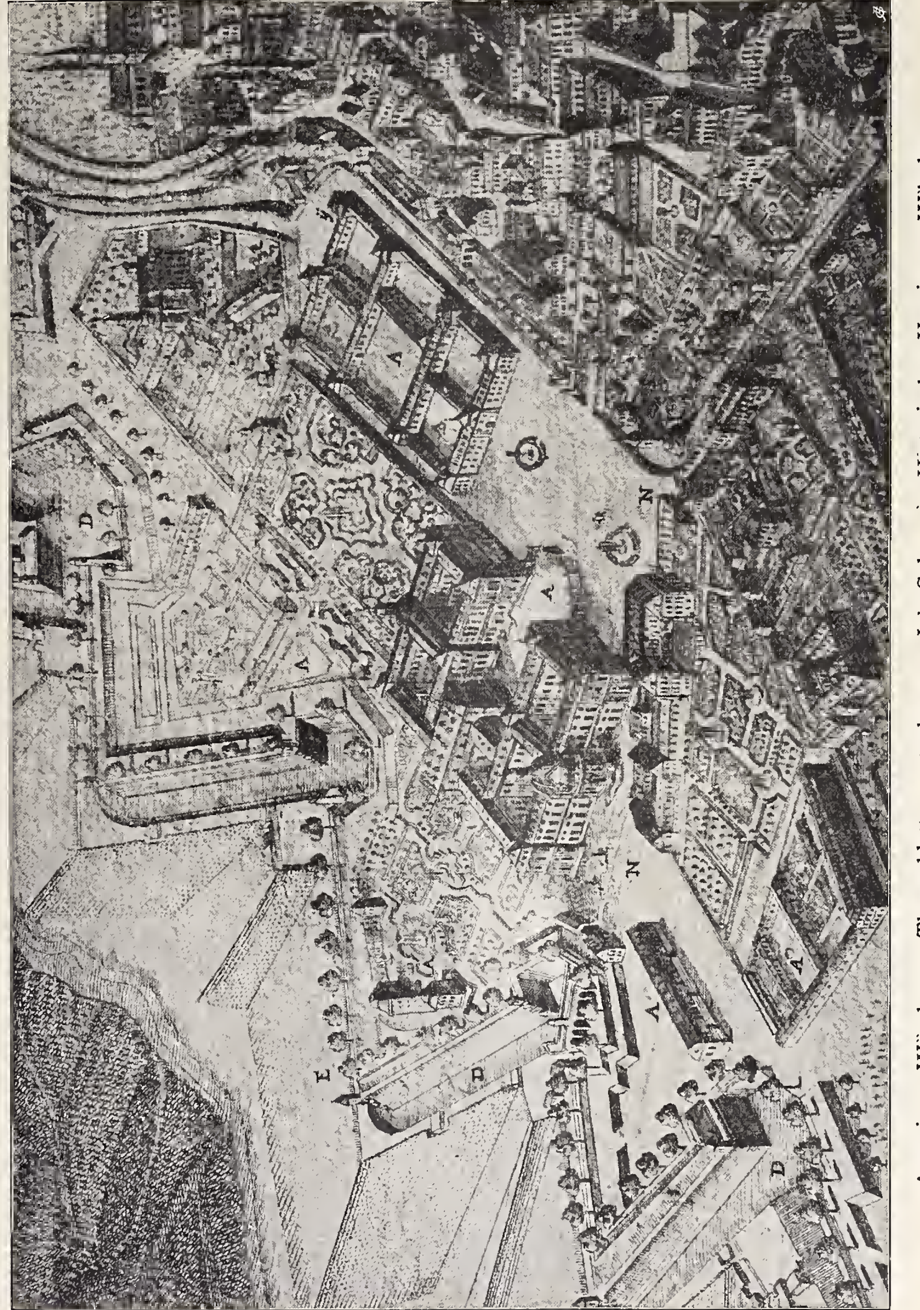
Aus einem Würzburger Thesenblatte, gestochen von Joh. Salver, im Historischen Vereine zu Würzburg

Der wichtigste Bau, den Hildebrandt nicht nur für den Prinzen sondern wohl überhaupt ausgeführt hat, ja ein Werk, das unzweifelhaft zu den hervorragendsten Kunstschöpfungen aller Völker und Zeiten gehört, ist das Wiener Belvedere; vergleiche Seite 268 und 269.

Mit der Grundstückerwerbung für diese Anlage hatte der Prinz schon 1693 begonnen; von den zunächst langsam vorschreitenden Gartenarbeiten war schon oben die Rede. Die eigentlich baulichen Arbeiten scheinen erst 1714 und zunächst nur am unteren Belvedere begonnen zu haben; der auf Seite 267 abgebildete Stich von Delsenbach zeigt den unteren Bau (in der Zeit von etwa 1715) neben dem fast vollendeten Schwarzenberg-Palaste noch unvollendet. Ein Fresko des unteren Belvederes weist die Jahreszahl 1716 auf.

* In einer Amtshandlung von 1708 heißt es auch, daß der Prinz „das khäufflich an sich gebrachte Pallhaus in der Himmelportgassen dero alda habendten gleich pauen zu lassen intentioniret seye“.

Über die Bauzeit des oberen Belvederes (1721 bis 1722) wurde bereits gesprochen, ein Chronostichon am Altare der Kapelle dieses Baues nennt die Jahreszahl 1723 (wohl für die Malerei).



Aus einem Würzburger Thesenblatte, gestochen von Joh. Salver, im Historischen Vereine zu Würzburg

Es lag zwischen den beiden Hauptgebäuden des Belvederes jedenfalls ein für die Entwicklung des Künstlers, der damals in den besten Jahren stand, ziemlich beträchtlicher Zeitraum; er war um so wichtiger, als in diesem Zeitraume, wie wir sehen werden, ein künstlerisch so wichtiges Ereignis wie der Eintritt der Galli-Bibbiena in das Wiener Kunstleben sich



Vorderansicht des Würzburger Schlosses, nach einer Photographie von K. Gundermann in Würzburg

immer mehr geltend machte. Durch die Weiterentwicklung des Künstlers erklärt sich jedenfalls der nicht unbedeutende Unterschied in der Formensprache des unteren und des oberen Belvederes; er ließ bei Ilg sogar Zweifel aufkommen, ob der untere Bau überhaupt von Hildebrandt herrühre. Es ist daran aber jedenfalls nicht zu zweifeln; auch stimmt die Formensprache des unteren Belvederes durchaus mit dem sicher von Hildebrandt herrührenden Palais Daun (jetzt Kinsky); man vergleiche zum Beispiele nur die Bildung der Simse im Stiegenhause dieses Palastes mit der am unteren Belvedere.

Doch soll an dieser Stelle zunächst weniger von der stilistischen Entwicklung die Rede sein; es soll hier zuerst eine Aufzählung der wichtigsten und sichersten Werke Hildebrandts unternommen werden. Es ist dabei aber durchaus keine Vollständigkeit beabsichtigt; sondern es soll nur Material gewonnen werden, um daraus eben ein Bild seiner stilistischen Entwicklung gewinnen zu können.

Auf das Schloß und den Park Schloßhof soll darum nur kurz hingewiesen werden. Das Schloß, das der Prinz von einem Freiherrn von Gienger erworben hatte, blieb in der Hauptsache wohl in altem Zustande; auf Hildebrandt geht aber die Anlage des großen Terrassengartens und der prachtvollen Gitter zurück, die in den letzten Jahren allerdings zum Teile ins Belvedere übersetzt wurden.*

* Bemerkenswert ist ein Brief Hildebrandts an den Vizekönig von Neapel, Grafen Harrach, vom 22. Juli 1730. Er berichtet über den ihm so außerordentlich gelungenen Glashausbau im gräflichen Garten zu Wien (in der Ungargasse) und über den Wunsch des Prinzen Eugen, seine eigenen Glashäuser nach diesen Vorbildern umbauen zu lassen. „Il Sigre Prcpe Eugenio visto i dissegni mi ha ordinato à Niederweida, et Hoff far l' istesso, et in ambi i siti ui ho adesso 180 muratori e 200 tagewerker appresso i muratori, e ui fabrico delle gran cose à merauiglia di chi le uede, e pongo tutto in modo di fortificazione per esser sicuri d' un nemico, uicino in caso di necessitá . . .“.

Ein unbedingt gesichertes Werk des Meisters ist das bereits erwähnte, für den Grafen Wierich Philipp Daun errichtete Palais an der Freiung in Wien (jetzt Palais des Fürsten Kinsky). Der Bauherr, der Vater des Siegers von Kolin und selbst ein berühmter Feldherr, war seit 1710 Stadtkommandant von Wien, seit 1713 Vizekönig von Neapel, dann Generalgouverneur von Belgien und später Statthalter von Mailand; 1741 starb er zu Wien. Man hat wohl mit Recht vermutet,* daß der Bau zwischen 1710 und 1713, als der Graf in Wien weilte, begonnen wurde; die Unterschrift des hier (auf Seite 270) abgebildeten, 1716 datierten, nach einer Zeichnung Hildebrandts ausgeführten Stiches besagt, daß das Werk „neulich vollendet“ und von Hildebrandt entworfen und ausgeführt worden ist, so daß wir nun in den Besitz genauerer Daten gelangt sind.

Als Arbeiten für die Grafen Harrach in Wien wären zu nennen: zunächst die teilweise Inneneinrichtung des Stadtpalastes, der selbst aber offenbar älter ist als Hildebrandts (selbständiges) Wirken in Wien; in Briefen von 1721 und 1733 ist von diesen Innenarbeiten mehrfach die Rede.**

Sicher von Hildebrandt rührt der heute ganz umgebaute Eckpavillon her, den ein Kleinerscher, 1733 erschienener Stich (hier auf Seite 272 wieder-

* Vgl. Alb. Ilg, „Das Palais Kinsky auf der Freyung in Wien“, Wien 1894.

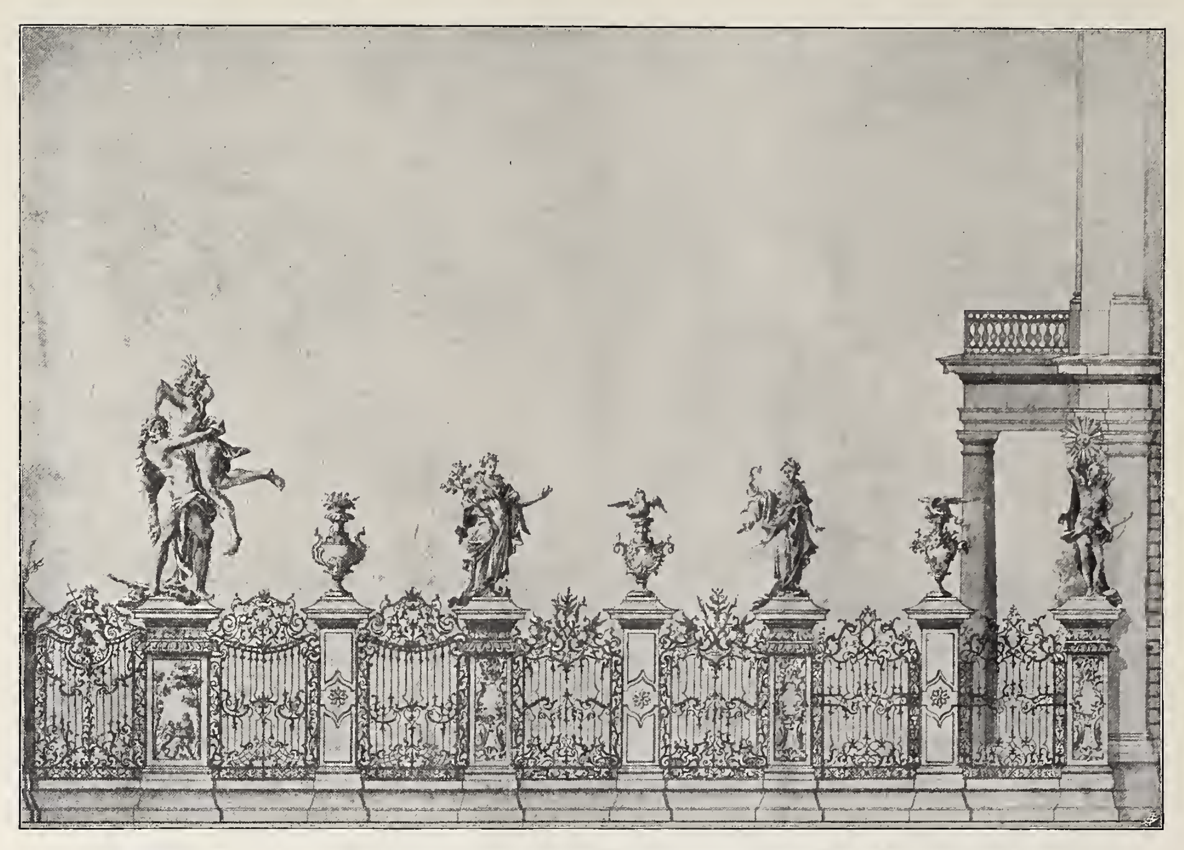
** In einem Briefe wird der Vizekönig gebeten, Marmor aus Neapel senden zu lassen und darauf hingewiesen, daß auch Prinz Eugen spanischen und afrikanischen Marmor habe kommen lassen. — Das Nähere über die Harrachschen Paläste werden wohl Dr. Dernjać und Dr. Menčik bringen, die eine besondere Arbeit hierüber planen.



Rückwärtige Ansicht des Würzburger Schlosses (Mittelteil), nach einer Photographie von K. Gundermann in Würzburg

gegeben) uns bietet, während ein 1724 erschienener Stich bei demselben ihn noch nicht zeigt. Vom Alten sind heute eigentlich nur mehr die runden Fenster in der Gartenmauer der Herrengasse erhalten; man sieht an ihnen aber noch die für Hildebrandt so bezeichnenden runden heraus- und hereingewölbten teigartigen Scheiben, die sich übrigens auch am Kinsky-Palais finden.

Heute leider bis zur Unkenntlichkeit umgewandelt, ist der ehemalige Harrachsche Gartenpalast in der Ungargasse, jetzt Reitlehrinstitut; vergleiche die Abbildung auf Seite 273. Die Kirche ist noch vorhanden, der



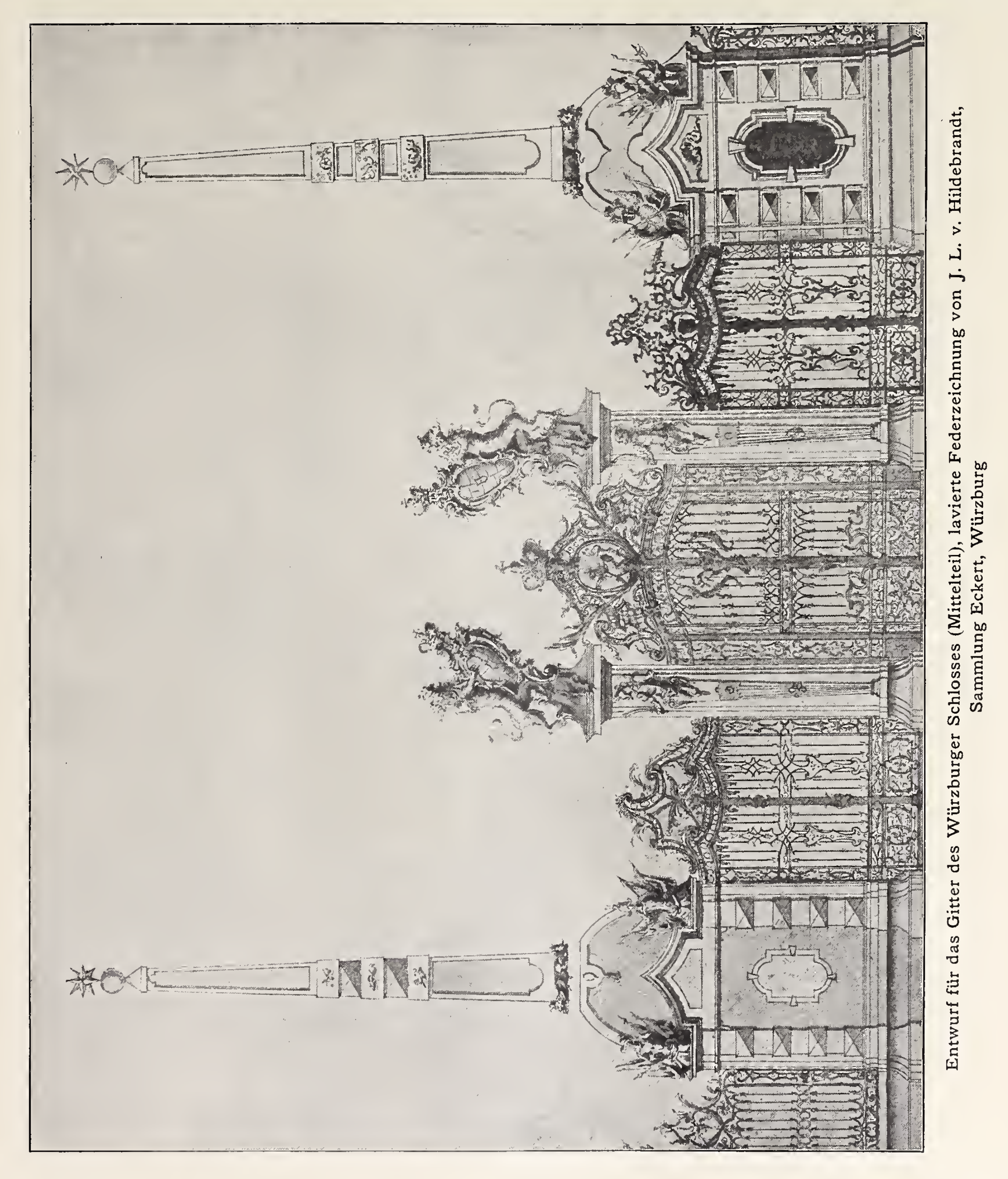
Entwurf für das Gitter des Würzburger Schlosses (rechter Teil), lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg

Turm aber verschwunden; auch das Tor und alle Zieraten sind abhanden gekommen. Gerade von dem Tore heißt es aber in einem (deutschen) Briefe Hildebrandts an den Grafen Harrach vom 16. Dezember 1729: „Im Garten zu Wien ist das Hauptthor zu der Perfection kommen, welches die Ungargasse wohl orniren thut."

Auf die Bauten in Bruck an der Leitha kann hier nicht näher eingegangen werden; es sind verschiedene Nachrichten zwischen 1711 und 1729 in den Briefen erhalten.*

* Von einem Oratorium in Aschach ist 1725 die Rede, 1741 von einem Altare, der wohl für Böhmen bestimmt ist. Erwähnt sei, daß schon in den oben angeführten Briefen von 1702 gelegentlich von einer Reise gesprochen wird, die Hildebrandt (für den Grafen Berka) nach Böhmen unternahm.

Über die Bauten, die der Feldmarschall Graf Harrach als Komtur des deutschen Ritterordens in Linz errichten ließ, das jetzige Priesterhaus und die Kirche (Abbildung auf Seite 275), hat Ilg ausführlich berichtet;* der Bau



Entwurf für das Gitter des Würzburger Schlosses (Mittelteil), lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg

umfaßt die Jahre von 1717 bis 1725. Die Entwürfe wurden hauptsächlich in Wien gearbeitet; doch weilte Hildebrandt öfter in Linz, zum Teile auf der

* „Donners und Hildebrandts Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz“, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1896.

Durchreise nach Salzburg. Zeitlich wäre hier etwa der Klosterbau zu Göttweih einzureihen, zu dessen Umbau der Brand von 1718 Veranlassung gab. Der Neubau begann 1721 unter dem Abte Bessel, der als Franke zu den Schönborn nahe Beziehungen hatte; 1738 wurde der Weiterbau des nur zu geringem Teile durchgeführten Werkes eingestellt. Einen Überblick bietet die Nachbildung einer eigenhändigen Zeichnung des Meisters auf Seite 274 nach einer Aufnahme der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale.

Das großartigste Werk Hildebrandts wäre jedenfalls der Neubau der kaiserlichen Burg in Wien geworden, über den ich — ebenso wie über die etwas ältere Triumphpforte Karl VI. in der Burg — im letzten Jahrgange dieser Zeitschrift (Seite 607 ff.) genaueren Bericht erstattete. Ich biete hier (auf Seite 277) als Ergänzung nur das Bild eines Restes der wirklich von Hildebrandt ausgeführten Teile; allerdings sind eben nur an sich ganz unbedeutende Partien erhalten — sie zeigen aber alle Kennzeichen Hildebrandtscher Formensprache und stimmen völlig mit den erhaltenen Zeichnungen (a. a. O., Seite 616) überein. Jedenfalls gehörte Hildebrandts Tätigkeit an der Burg zum wichtigsten für die ganze Gestaltung dieses Baues.

Andere Wiener Bauten, die mit Hildebrandt in Zusammenhang gebracht werden können, wie das jetzige Ministerium des Äußern, seien einstweilen übergangen und es möge hier zunächst auf das Mirabell-Schloß in Salzburg hingewiesen sein. Das Schloß wurde schon unter Wolf Dittrich begonnen und unter seinen nächsten Nachfolgern erweitert und verschönt.* Ein besonderer Liebhaber von Mirabell war aber der bereits erwähnte Fürsterzbischof Franz Anton Graf von Harrach. Ursprünglich plante er wohl nur die Neugestaltung oder Neuanlage einzelner Räume, allmählich wurde aber der ganze Bau umgestaltet; ein Turm über dem Eingang war, nebenbei bemerkt, schon in der älteren Anlage — doch in anderer Form — vorhanden.

Die ältesten Mirabell betreffenden Notizen, in denen Hildebrandt erwähnt wird, reichen bis 1713 zurück; mehr hört man in den Zwanzigerjahren; 1727 wurde der Bau aber eingestellt. Auf Seite 276 ist das später durch Brand beschädigte und nur dürftig wieder hergestellte Schloß in seiner großartigen alten Erscheinung wiedergegeben.

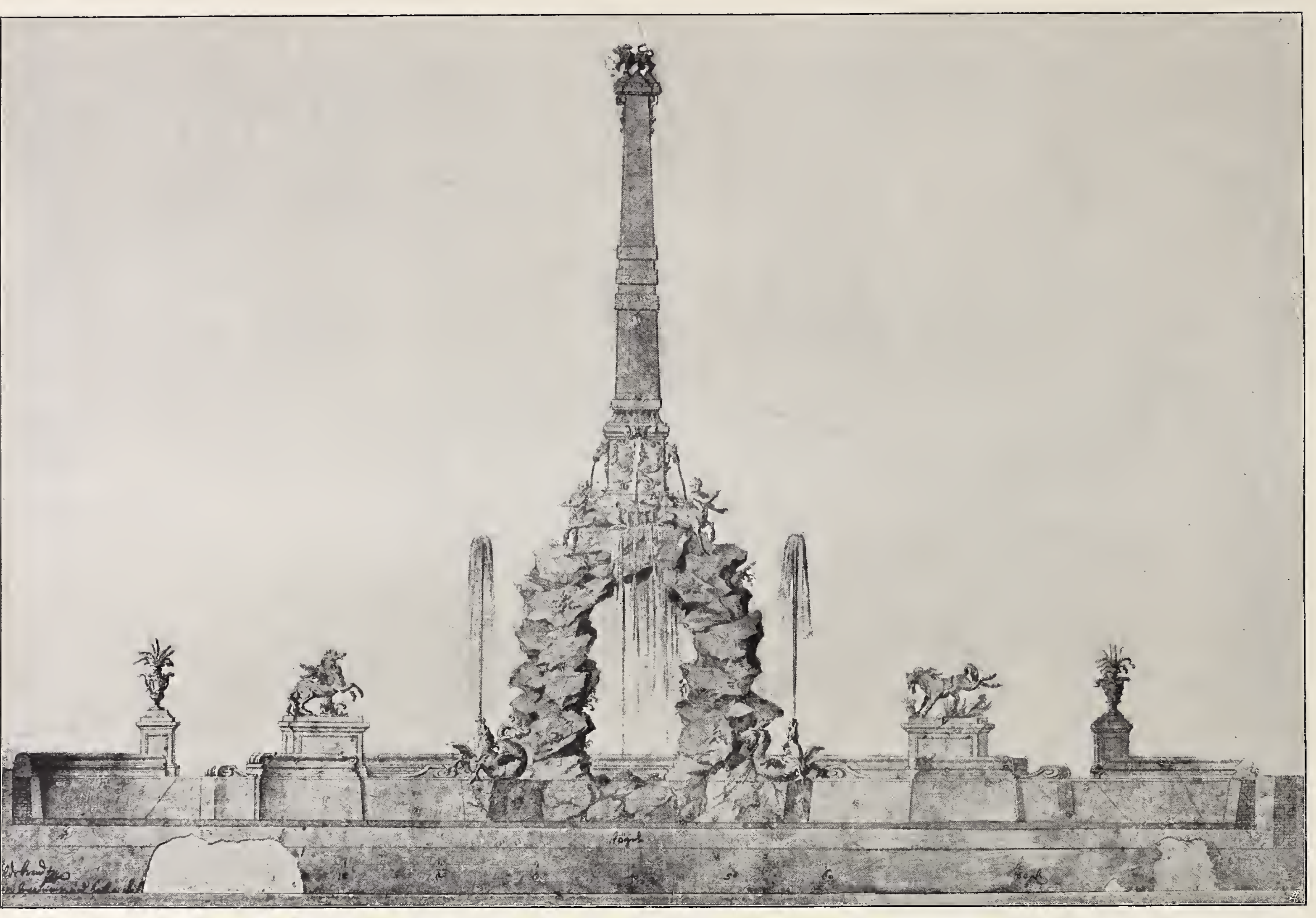
Von besonderer Bedeutung ist aber auch die Mitarbeit Hildebrandts am Würzburger Schlosse gewesen; bisher scheint man sich hierüber eine ziemlich unrichtige Meinung gebildet zu haben.** Daß Hildebrandt vom Fürstbischofe zu Rate gezogen wurde, daß ihm Zeichnungen nach Wien zur Begutachtung und offenbar zur Um- oder Neubearbeitung zugesendet wurden, ist nach den Bemerkungen Balthasar Neumanns zweifellos;*** klar ist nun aber auch, daß Hildebrandt in Würzburg selbst weilte.†

* Vergleiche Friedrich Pirkmayer in den „Mitteilungen des Vereines für Salzburger Landeskunde“, 1903, S. 235 ff. Die großen Gruppen im Garten werden schon 1690 erwähnt.

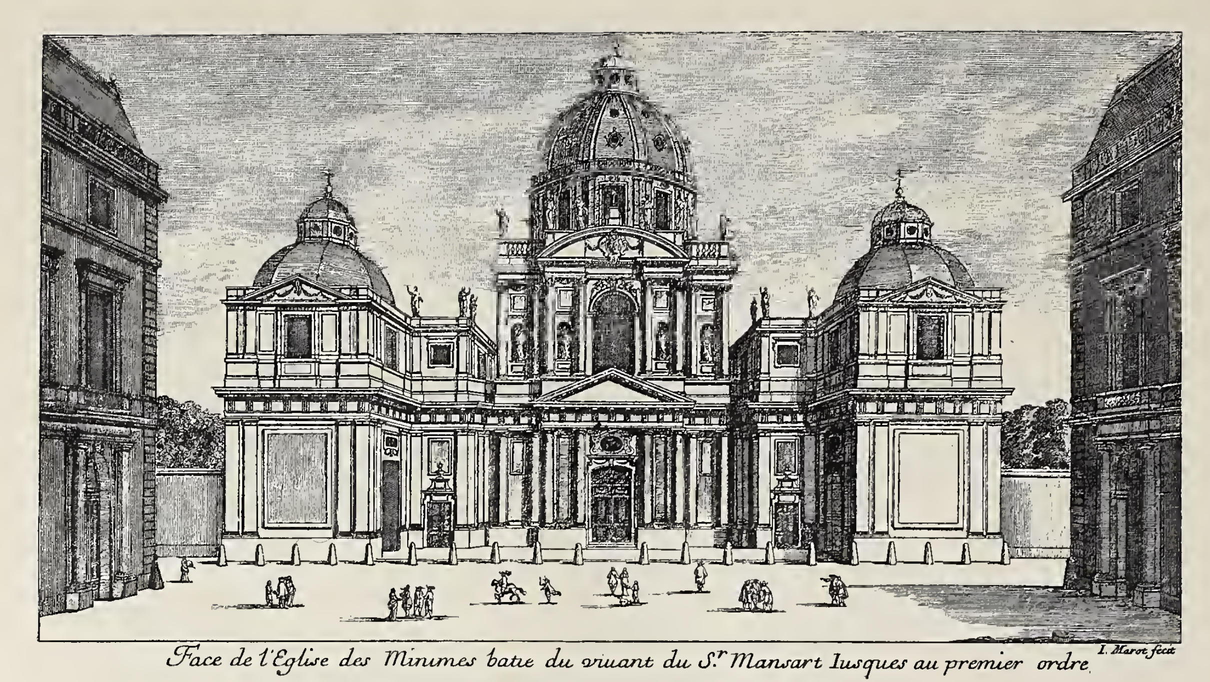
** Auch Josef Keller in seiner sonst wertvollen Studie über „Balthasar Neumann“ (Würzburg 1896), in der die eigentlich künstlerischen Fragen allerdings stark zurücktreten.

*** Keller a. a. O., zum Beispiele Seite 65 und 67.

† Von einer Reise nach Würzburg ist auch in einem Briefe Hildebrandts an den Vizekönig von Neapel vom 9. Juni 1731 die Rede.



Entwurf für eine Fontäne, lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg



François Mansarts Minoritenkirche in Paris, nach J. Marot

Es werden hier auf Seite 278 und 279 die ursprünglichen bisher kaum gewürdigten Entwürfe Balthasar Neumanns aus dem Jahre 1723 nach einem Thesenblatte, das Neumann selbst gezeichnet und Johann Salver gestochen hat, wiedergegeben; man erkennt den vollständig französischen Charakter dieser Entwürfe; auch sind die vorderen Flügel des Schlosses tatsächlich ganz in französischer Art ausgeführt. Die mittlere Front des Hofes und die große Gartenfront dagegen zeigen unleugbar das Gepräge Hildebrandtscher Kunst.* Wenn Keller** meint: „So glänzend sich auch Neumanns Werk von der Stadtseite aus besonders in den mittleren Partien präsentiert, so ist der Eindruck, den die Gartenseite macht, doch ein bei weitem einheitlicherer und prächtigerer", so bezieht sich dieses Lob wohl zum größten Teile auf Hildebrandt und nicht auf Neumann. Nebenbei bemerkt war auch Neumann ein geborener Österreicher (und zwar ein Egerer). Bemerkenswert zur Beurteilung der Tätigkeit Hildebrandts in Würzburg ist auch der sicher von ihm herrührende Entwurf für das früher den Hof vorne abschließende Gitter. In derselben Sammlung Eckert, der dieser Entwurf angehört, befindet sich auch ein weiterer für eine Fontäne, der sowohl mit Berninis Brunnen auf der Piazza Navona in Rom als mit den entsprechenden Pferdegruppen in Salzburg in offenbarem Zusammenhange steht.*** Vergleiche die Abbildungen auf Seite 280 bis 285.

* * *

* Jedenfalls im Irrtum ist Keller, wenn er gerade die ganz französischen Seitenfronten des Hofes mit Hildebrandt in Verbindung bringt.

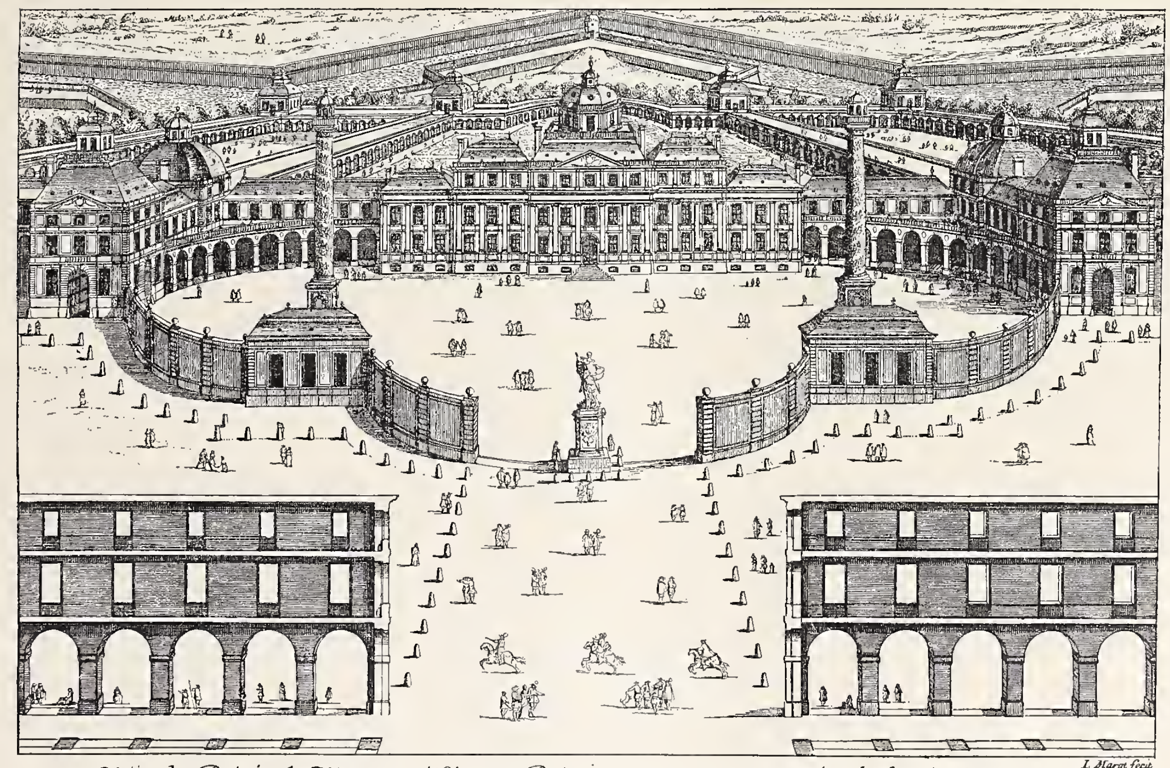
** A. a. O., S. 38.

*** Ob es sich hier etwa um einen Entwurf für Veitshöchheim bei Würzburg handelt, vermag ich nicht zu entscheiden.

Nachdem ich hier nun ganz kurz die wichtigsten gesicherten Werke des Meisters angeführt habe, soll noch ein rascher Blick auf den künstlerischen Zusammenhang Hildebrandts mit seinen Vorgängern und seinen Zeitgenossen geworfen werden.

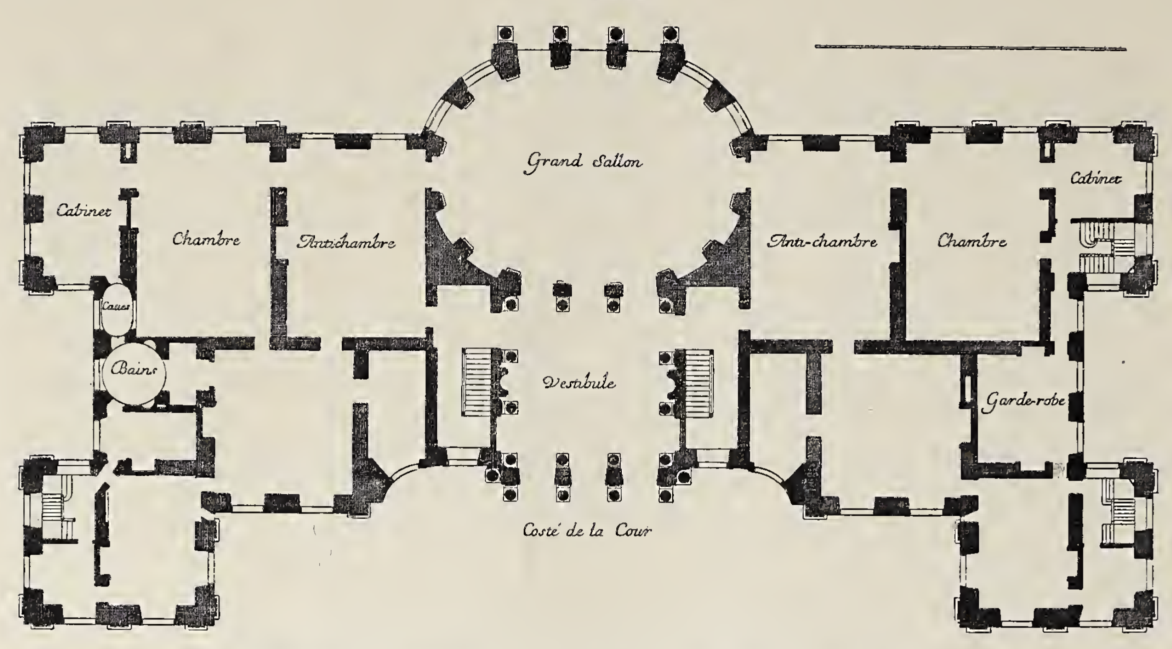
Hildebrandt ist Schüler Carlo Fontanas und damit aus derselben Richtung hervorgegangen wie der ältere Fischer von Erlach. Für den hohen Ruhm Carlo Fontanas spricht, daß er Architekt von Sct. Peter in Rom geworden war; Ilg hat wohl nicht ganz recht, wenn er den Klassizismus und die Strenge seiner Architektur allzusehr betont, im Grunde war Fontana doch der einflußreichste Nachfolger Berninis, wie Gurlitt ihn mit mehr Recht nennt. Die kräftig geschwungene und reich, wenn auch nicht maßlos profilierte Fassade von Sct. Marcello in Rom zeigt mit ihren abgebrochenen Rundgiebelteilen und malerisch darauf gelagerten Figuren bereits eine bei Hildebrandt sehr beliebte Lösung, die in letzter Instanz allerdings schon auf Michelangelos Medici-Gräber zurückgeht.

Wenn wir uns die Entwicklung des älteren Fischer und Hildebrandts klar machen wollen, so dürfen wir nie vergessen, daß Fischer um 12 Jahre älter ist. Außer italienischen Einflüssen wirkten auf beide naturgemäß auch französische ein, besonders seitdem sie wieder im Norden waren. Bei der ganzen Zeitlage konnte es gar nicht anders sein; in diesem Falle von persönlichem Mangel an Individualität zu sprechen, wäre einfach ein völliges



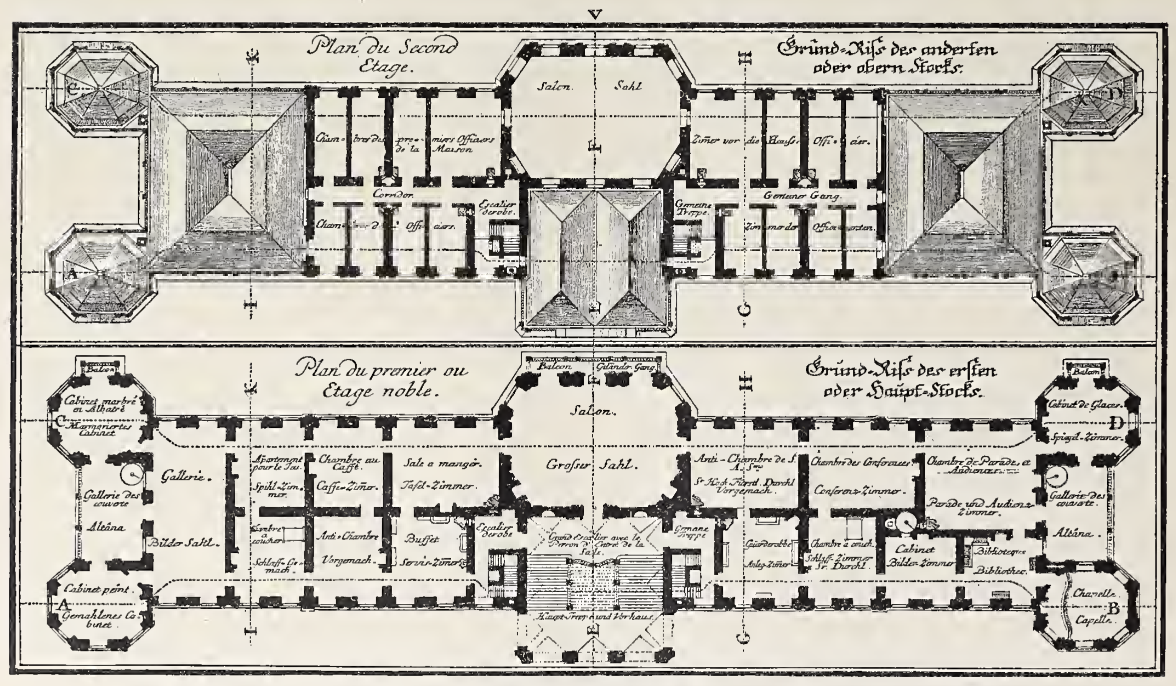
Veüe du Palais de Monsieur l'Electeur Palatin pour batir a Manheim du dessein du S.r Marot   I. Marot fecit

Schloßentwurf für Mannheim, von J. Marot



Plan des Schlosses Vaux von Le Veau, nach J. Marot

Verkennen weltgeschichtlicher Vorgänge. Beim älteren Fischer hat man bisher die französischen Einflüsse jedenfalls immer sehr unterschätzt und dabei wurden sie im Laufe seiner Entwicklung offenbar immer stärker. Wer die auf Seite 286 wiedergegebene Ansicht der Minoritenkirche Mansarts betrachtet und sich der Karlskirche in Wien (besonders auch ihrer Rückseite)



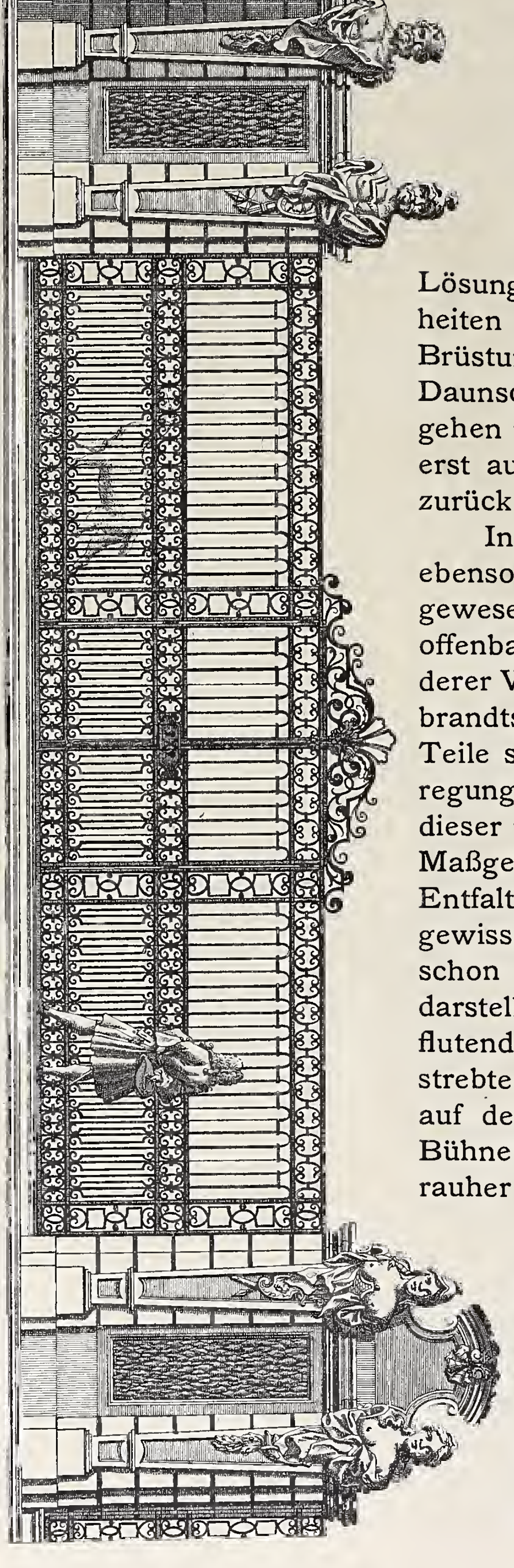
Plan des Ober- und des Hauptgeschoßes des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner



Gitterentwürfe nach A. C. Daviler „L'Architecture . . . "

erinnert, wird deutlich erkennen, daß viel eher hier als in der immer angeführten Superga eine Anregung vorlag; wem die „Trajanssäulen" abgehen, der wird sie in dem Marotschen Entwurfe für das Mannheimer Schloß (Seite 287) finden, einem Entwurfe, der Fischer auch sonst vielfache Anregungen, zum Beispiele für die Hofstallungen, geboten haben mag. Doch hierauf kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Daß aber auch auf Hildebrandt französische Anregungen einwirkten, ist, wie gesagt, selbstverständlich und schon in dem erwähnten Aufsatze über den Wiener Burgbau gezeigt worden; man vergleiche nur wieder die Fassade des oberen Belvederes mit den Entwürfen etwa Marots und Lemerciers (zum



Gitter aus dem Tiergarten des Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

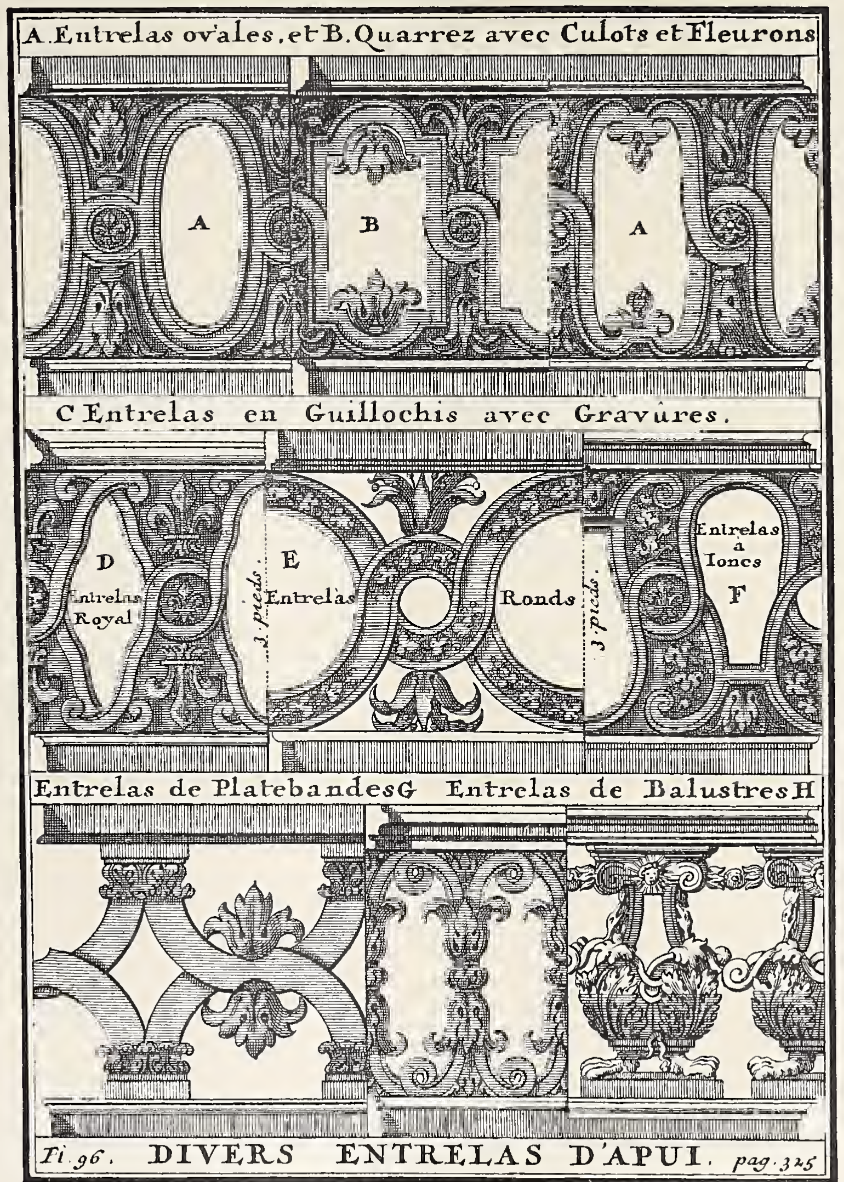
Beispiele auf Seite 621 des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift) oder die hier auf Seite 288 abgebildeten Grundrisse, von denen der Plan des Belvederes nur wie eine Verlängerung des Le Veau'schen erscheint. Schon die ähnlichen Lebensgewohnheiten, die sich nach französischem Vorbilde entwickelt hatten, bedingten ähnliche Lösungen. Aber auch verschiedene Einzelheiten wie die hier abgebildeten Gitter und Brüstungen, die zum Beispiele mit denen des Daunschen Palastes zu vergleichen wären, gehen nicht auf italienische Formen, sondern erst auf deren französische Umwandlungen zurück.

In Fankreich selbst ist Hildebrandt, ebenso wie der ältere Fischer, wohl nie gewesen; aber nach Stichen kannten sie offenbar beide vieles von dort. Von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung Hildebrandts war es aber, daß seine Tätigkeit zum Teile schon unter anderen italienischen Anregungen als die Fischers erfolgte und sich dieser neueren Richtung parallel entwickelte. Maßgebend für ihn wurde die großartige Entfaltung der Theatralarchitektur, die in gewissem Sinne den Abschluß, aber auch schon die Auflösung, der Barockbaukunst darstellt. Das Bewegte, Durcheinanderflutende, Unendliche, das die Barocke erstrebte, war in der Welt des Scheines, war auf der kirchlichen wie auf der weltlichen Bühne leichter zu erreichen als in der Welt rauher Wirklichkeit.

Verkürzungen, Überschneidungen, Schrägstellungen, Abbrechen und Neuansetzen von Formen, wechselnde Lichter und Schatten, das waren alles Elemente, die den Formen reicheres Leben verliehen, und sie entzückten auch dann, wenn man sich bewußt war, nur Täuschungen vor sich zu haben. Im Theater und besonders in

der italienischen Oper, die vielleicht die größte Entfaltung gerade am Wiener Hofe unter den Kaisern Leopold I., Josef I. und Karl VI. nahm, war die Raumkunst ja die eigentlich führende unter den verschiedenen mitwirkenden Künsten.

Vorrisse verschiedener außgeschnittenen Lehnen.



Brüstungen nach A. C. Daviler „L'Architecture ..." (deutsch von L. Chr. Sturm)

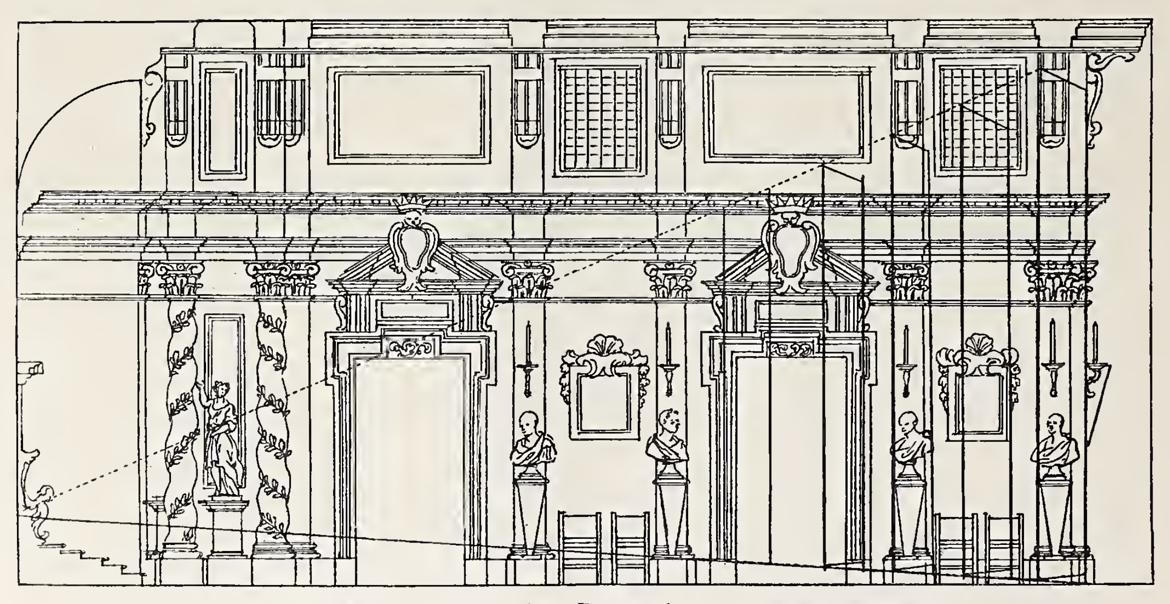
Schon Pozzo, der Meister der Perspektive, weiß gemalte Architekturwunder zu schaffen (man vergleiche die Abbildungen auf Seite 292 und 293) und war gerade in Wien lange tätig; weiter gehen aber noch die Galli-Bibbiena, von denen der vielleicht originellste, Ferdinando, im Jahre 1712 nach Wien kam; sein Bruder Francesco war sogar früher schon hier eingetroffen. Auch Giuseppe und Antonio waren in Wien tätig und nahmen nicht nur auf das Theater sehr großen Einfluß, sondern offenbar auch auf die sonstigen Architekturbestrebungen der Stadt.

Die Abbildungen auf Seite 294 bis 297 können ihre Richtung zeigen; man bewundert die großartigen Durchblicke, Verschiebungen, den Reichtum, fast die Unendlichkeit des Raumes. Aber auch Einzelheiten, wie die Vasen in den elliptischen und anders geformten Öffnungen, die reichgeschwungenen Giebel, die übrigens auch Borromini (an dem Oratorium des heiligen Philipp Neri) schon verwandte, die nach oben sich erweiternden Pfeiler, die wohl auf Bernini und selbst Michelangelo (an den Kapitolpalästen) zurückgehen, die

um die Pfeiler gelegten Bänder mit ihren schwellenden Einzelformen: alle diese und ähnliche Dinge, die von den Bibbiena im höchsten Grade ausgebildet werden, hat der ältere Fischer wohl auch vereinzelt angewendet — so am Batthyány- (jetzt Schönborn-) Palais, wenn es wirklich von ihm ist; bei Hildebrandt gehören sie aber zum Wesen der Kunstsprache und nehmen — ich will nicht sagen nach dem Vorbilde der Bibbiena — aber parallel der Theatralarchitektur allmählich entschieden an Bedeutung zu. Spät mag dann allerdings wieder eine Ernüchterung eingetreten sein.

In gewissem Sinne darf man vielleicht sagen, der ältere Fischer ist mehr der klassischen Barocke Frankreichs zu vergleichen, Hildebrandt, der jüngere Meister, mehr dem Rokoko, aber einem in der Hauptsache von Frankreich unabhängig entstandenen. Ich habe schon an anderer Stelle Pöppelmann verglichen; wenn wir uns des Turmes von Mirabell (Seite 276) erinnern, fällt uns wohl leicht auch der Torturm des Zwingers ein. Und im Zwinger steckt außer Anregungen Carlo Fontanas und anderer Meister sicher auch viel Theatralarchitektur.

Der ältere Fischer endet in einer so kühlen Richtung, wie sie die Wiener Hofstallungen darstellen; zur selben Zeit baut Hildebrandt das obere Belvedere, das wie ein Märchen vor uns daliegt. Hildebrandts überwältigende Tat ist es, durch hohe Begabung und kluges Maßhalten den Raumträumen der Zeit greifbare Gestalt und dauernde Form verliehen zu haben; noch heute beschleicht uns das Gefühl der Unendlichkeit und unbegrenzter Lebenskraft, wenn wir seine Bauten, Zauberwerken gleich, vor uns liegen sehen. Trotz seiner italienischen Anfänge ist Hildebrandt ein nordischer Meister geworden und trotz der französischen Anregungen ein Österreicher geblieben. Er war es, der gerade in der Rokokozeit uns die Eigenart der österreichischen Kunst wohl am deutlichsten vor Augen führt.



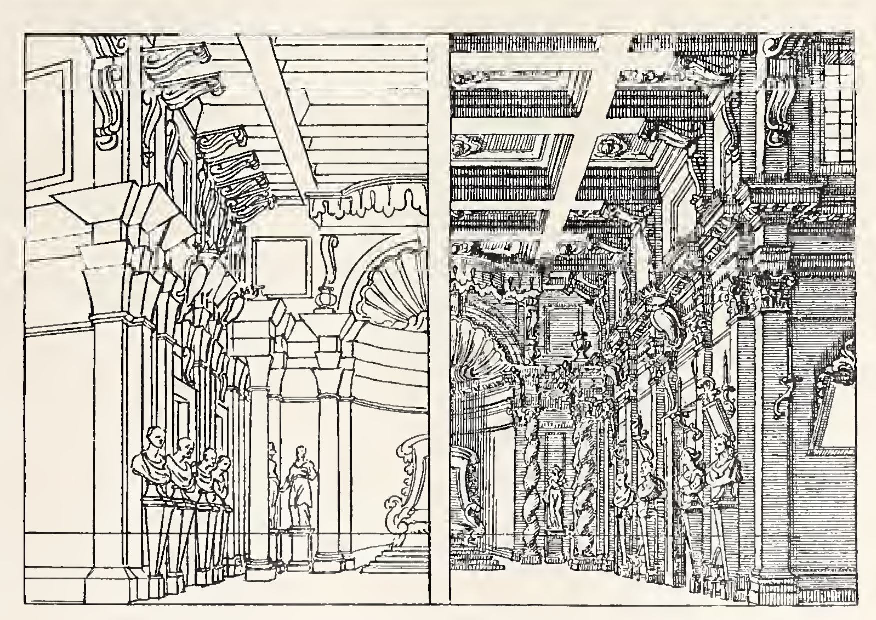
Aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv . . . “ von Andrea Pozzo

BRONZESTATUETTE IM KULTURHISTORISCHEN UND KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU GRAZ ❧ VON KARL LACHER-GRAZ ❧

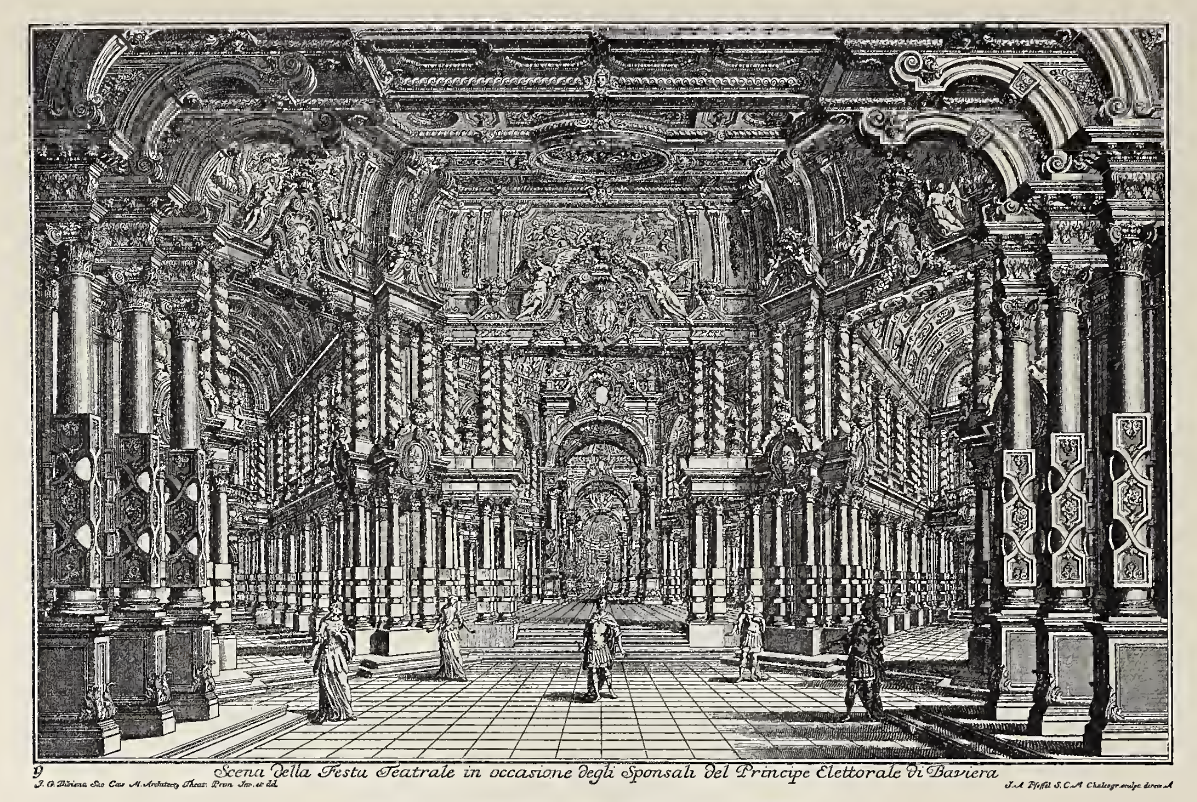
DIE wundervolle Bronzestatuette, die hier zum ersten Male abgebildet erscheint, gelangte gleich so vielen wichtigen Stücken, die nur durch eifrige Durchforschung aller Landesteile der Steiermark aus unbeachtetem Versteck, von verstaubten Dachböden herabgeholt und unserem Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zugeführt werden konnten, in unseren Besitz, ohne daß es möglich wäre, ihre Provenienz weiter verfolgen zu können. Wenn nun auch ihre Herkunft in völliges Dunkel gehüllt ist, so spricht das Werk selbst eine sehr eindringliche Sprache: Der frische Geist jener interessanten Zeit des Übergangs der Gotik in die Renaissance weht uns daraus wie ein erfrischender Frühlingshauch entgegen und der Stempel beider Kunstrichtungen ist ihm aufgeprägt.

Es liegt wohl nahe, unsere Figur den besten deutschen Bronzen des beginnenden XVI. Jahrhunderts beizuzählen und jenem Künstlerkreise zuzuweisen, aus welchem die Bronzestatuen des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck hervorgegangen sind. Ich stehe nicht an, unseren Kämpfer dem bedeutendsten unter diesen Künstlern, dem Nürnberger Meister Peter Vischer zuzuschreiben.

Die Figur ist mit dem 3 Zentimeter hohen Sockel 53 Zentimeter hoch, ihre frühere braune (künstliche) Patina ist zumeist abgerieben, wodurch eine natürliche Patinabildung Platz greifen konnte. Die lockere Behandlung der Haare läßt erkennen, daß unsere Bronze aus einer Lehmform nach einem Wachsmodell, das aus der Form ausgeschmolzen wurde, gegossen worden ist. Auf achteckigem Sockel steht der Kämpfer mit vorgesetztem rechten Bein und holt mit der emporgehobenen Rechten zum Schlage mit



Aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv . . .“ von Andrea Pozzo



Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

dem Schwert aus, während die gesenkte Linke die Scheide des Schwertes umfaßt. Der energievolle Kopf ist nach links gewendet und der Blick nach abwärts gerichtet. Die Figur mißt $6\frac{1}{4}$ Kopflängen und zeigt kräftig entwickelte Muskulatur, deren Modellierung nicht nur volles anatomisches Verständnis, sondern auch intime Naturbeobachtung bekundet.

Wie naturwahr erscheint doch die Bewegung des Rumpfes; der durch die Erhebung des rechten Armes eingezogene Leib mit dem gehobenen Brustkorb ist, wie alle Teile des Körpers, fein empfunden und mit scharfem Blicke dem Modell abgelauscht. Die Figur ist im Charakter der Freiplastik durchgeführt und bietet von allen Seiten lebendige, gut beobachtete Ansichten dar. Sie bekundet sowohl in der Auffassung als auch in der Durchführung den Geist der deutschen Frührenaissance und der Formensprache unseres Peter Vischer. Das Beiwerk, der Sockel der Figur sowie das Schwert und die Scheide, enthalten noch die Formen der gotischen Tradition. Die Plinthe des in die Breite gezogenen achteckigen Sockels ist von einem mit einem Granatapfelmuster geschmückten Teppich belegt, der sich den Formen des Sockels genau anschmiegt und dessen Franzen seitlich herabhängen. Diesem Motiv begegnen wir schon an einigen Entwürfen von Gilg Sesselschreiber für das erwähnte Innsbrucker Grabmal, doch ist da der Teppich malerisch überhängend angeordnet, während an den ausgeführten großen Bronzestandbildern, insbesondere an der dem Maler Christoph Amberger zugeschriebenen Statue König Chlodwigs, der Teppich ebenso streng wie am

Sockel unserer Statuette angeordnet erscheint. Auf einer Vischerschen Plinthe kann ich allerdings aus dem mir vorliegenden unvollständigen Material einen Teppichbelag nicht nachweisen, wohl aber hat Vischer sehr häufig reliefierte Teppiche als Wandbehang angewendet und verweise ich nur auf die mit gotisierenden Teppichmustern versehenen Epitaphien der Familien Poemers und Kreß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, auf die Grabplatten des Erfurter Doms und jene zu Krakau, sowie auf die Deckplatte des Grabmals der Herzogin Sophie zu Torgau und den mehr in Frührenaissance-Charakter gehaltenen Wandbehang am Grabmal Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg.

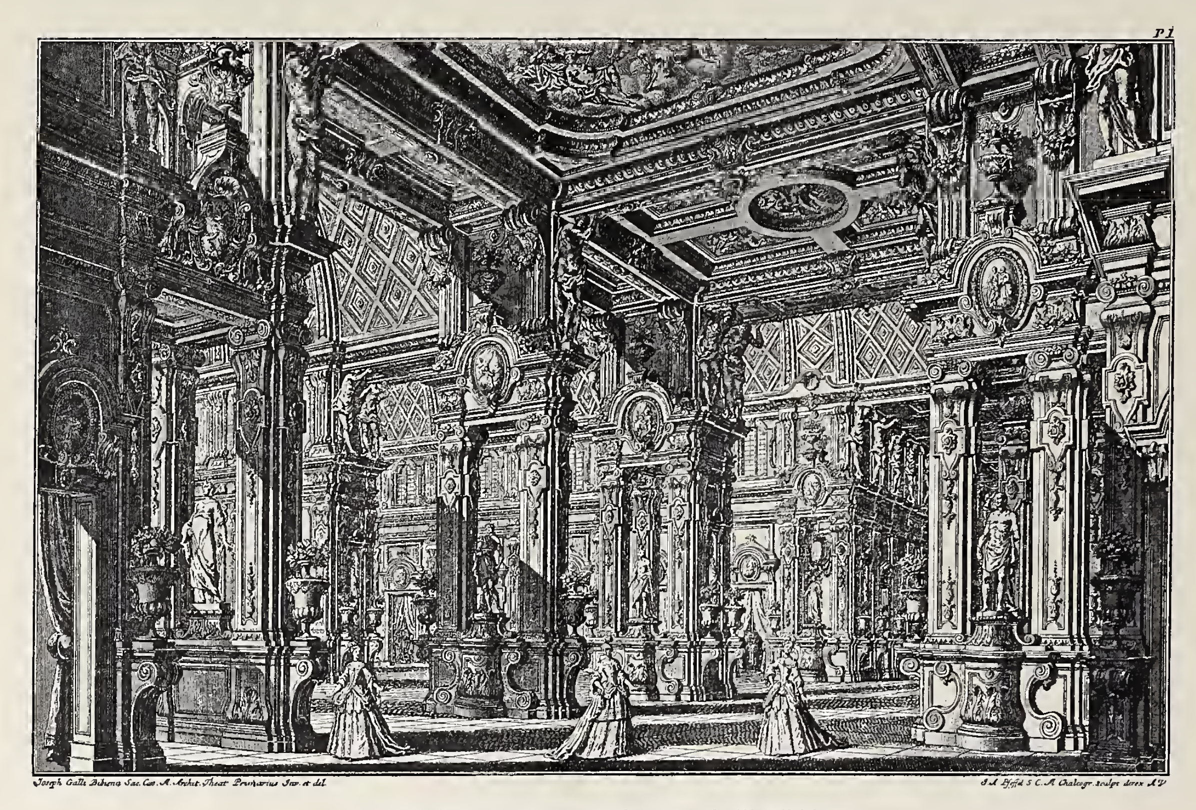
Doch was bedeutet dieses nebensächliche Beiwerk gegenüber der prächtig modellierten Figur. Ein Vergleich mit den nackten Gestalten der Peter Vischerschen Werkstätte ist da von größtem Interesse. Ich mache nur aufmerksam auf die gleichartige Behandlung der Beine des Apollo im Rathaushof zu Nürnberg oder jener des Orpheus an der Pariser und an der Berliner Plakette. Die größte Verwandtschaft zeigen auch all die genannten Figuren mit unserem Kämpfer durch die rundliche Modellierung des Bauches. Und noch eins. Bei aller lebendigen Durchbildung der Körperteile, wobei nicht nur die Adern sondern auch die Hautfalten durch die sorgfältigste Ziselierung des Gusses wiedergegeben sind, trägt unsere Figur dennoch die für die Werke der Vischerschen Werkstätte so charakteristische rauhe, körnige Oberfläche.

Ich glaube, die beiden Abbildungen genügen, um meine Ansicht zu bekräftigen, daß unsere Kenntnis der Arbeiten Peter Vischers nunmehr um ein interessantes Originalwerk bereichert erscheint.

GOTISCHES STEINZEUG VON DREIHAUSEN IN HESSEN ❧ VON O. V. FALKE-CÖLN ❧

NUR selten ist es bei keramischen Betrieben, die gleich der rheinischen Krugbäckerei an den natürlichen Lagerstätten des Rohstoffs in ganz allmählicher Entwicklung zum Kunstgewerbe emporgediehen sind, möglich, die Anfänge zeitlich zu umgrenzen. Man betritt einigermaßen festen Boden erst in der Periode, welche bei den Töpfern die Absicht einer künstlerischen Veredlung des einfachen Gebrauchsgeschirrs in Form und Verzierung offenkundig werden läßt. Sobald Ornamente auftreten, ist eine leidlich sichere Handhabe zur Zeitbestimmung gewonnen. Als der älteste Sitz der Steinzeugtöpferei in Deutschland gilt allgemein das Rheinland, wo die Wurzeln des während der Renaissance blühend entfalteten Krugbäckergewerbes bis in die römischen

Zeiten zurückreichen. Aber sehr spät erst hat hier der Aufschwung zum Kunstgewerbe eingesetzt. Im Rheinland ist dank den zufälligen oder absichtlich unternommenen Ausgrabungen an den alten Betriebsplätzen der Vorrat an Gefäßen und Scherben, welche die Reliefverzierung von den primitiven Anfängen bis zur Renaissance darstellen, so außerordentlich groß, daß über den Zeitpunkt des Übergangs zum Kunstbetrieb ernste Meinungsverschiedenheiten kaum bestehen können. Für die zwei ältesten Sitze der Krugbäckerei, Siegburg und Cöln-Frechen, ist das Ergebnis, daß erst die letzten Jahrzehnte der Spätgotik die primitiven Versuche der Reliefverzierung



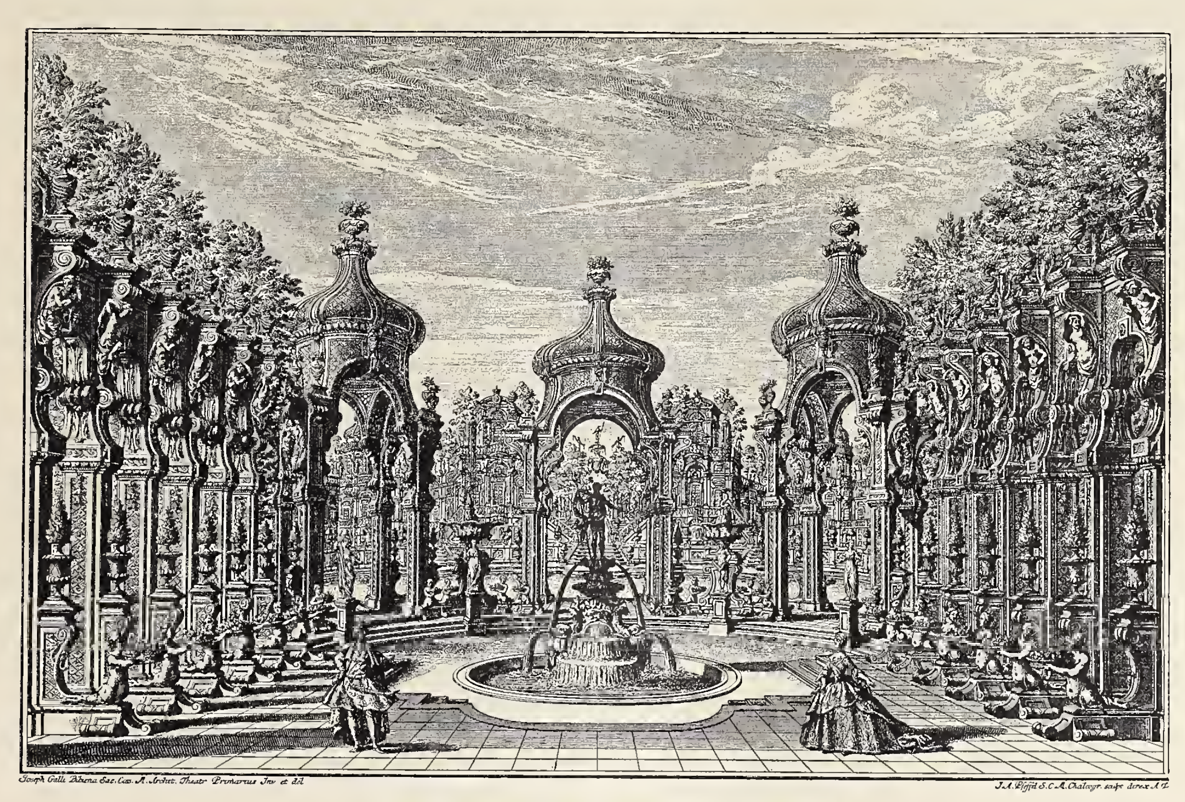
Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

und die Veredlung der Gefäßformen gezeitigt haben. Im cölnischen Kunsthandwerk ist die Gotik etwa um 1520 von der Renaissance abgelöst worden. Man kann demnach die ersten Anläufe zur dekorativen Ausbildung des rheinischen Steinzeugs nicht beträchtlich vor das Jahr 1500 zurückdatieren.

Mit diesem auf einem umfassenden Denkmälervorrat beruhenden Ergebnis steht aber eine höchst merkwürdige Gattung von Steinzeuggefäßen, die bereits im XV. Jahrhundert der Aufnahme in den fürstlichen Hausrat der Herzoge von Burgund für würdig befunden worden waren, in unvereinbarem Widerspruch.

Auch diese Gattung kann, wie die stofflichen Eigenschaften der steinhart gebrannten Masse, die Färbung und auch einige formale Kennzeichen bezeugen, nur dem westdeutschen Steinzeuggebiet entstammen. Sie ist

spätestens um die Mitte des XV. Jahrhunderts, wahrscheinlich aber schon zu Anfang desselben entstanden. Das ist also wenigstens zwei Menschenalter vor der Zeit, welcher die archaisch verzierten Scherben von Siegburg, Cöln und Raeren, der ältesten rheinischen Plätze, angehören. Und doch sind diese gotischen Gefäße durchaus keine primitiven, unvollkommenen Arbeiten, keine halbgelungenen Versuchsstücke, wie man es nach der sonstigen Entwicklungsgeschichte des Steinzeugs in so früher Zeit erwarten sollte. Sie zeigen im Gegenteil eine ganz fertige, mit voller Sicherheit gehandhabte Verzierungsart, ein entschiedenes Formengefühl, dazu eine ausgereifte



Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

Technik, im ganzen also eine so gehobene Stufe der Krugbäckerei, wie sie bei allen anderen Steinzeugarten aus den genannten rheinischen Orten und deren Ablegern erst ein volles Jahrhundert später wiederum erreicht worden ist.

Es ist alles rätselhaft an diesen seltenen Steinzeuggefäßen der Gotik: die Entstehungszeit, der Herstellungsort, die ursprüngliche Zweckbestimmung. Das Rätselhafteste aber ist, daß von ihnen keine sichere Brücke herüberführt zu den späteren Erzeugnissen desselben Gewerbes und desselben Ortes, daß die frühen Errungenschaften dieser Werkstatt den Nachkommen nicht übermittelt worden sind.

Daraus, daß die Renaissance die den frühen Dreihausener Gefäßen eigentümliche Verzierungsart als veraltet hatte aussterben lassen, erklärt es



Bronzestatuette
im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

sich, daß auch die Kenntnis der Herkunft der gotischen Stücke bereits im XVI. Jahrhundert verloren gegangen war so sehr, daß einem der heute noch erhaltenen Gefäße eine fabelhafte Provenienz aus der Insel Malta angedichtet werden konnte. Wir müssen daher versuchen, allein aus den formalen und technischen Eigenschaften dieser Gattung den Aufschluß über Zeit und Ort herauszuziehen. Ein Überblick über den vorhandenen Bestand ist schnell gegeben, denn die Gruppe umfaßt nicht mehr als fünf Stücke. Ich stelle die einfachste Gefäßform an den Anfang.

Der Dom zu Limburg an der Lahn bewahrt einen walzenförmigen Steinzeugbecher (hoch 22 Zentimeter), der bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts dem Trierer Domschatz gehört hat (Abbildung Seite 301). Die mit einer sehr dünnen, eigentümlich dunkelroten oder rotbraunen Glasur gefärbte Außenseite ist schachbrettartig gemustert in der Weise, daß ein quadratischer, mit vier kleinen Grübchen versehener Stempel oder Punzen in die noch weiche Tonmasse eingedrückt wurde, immer ein Abdruck in schrägen Reihen dicht neben den anderen gestellt. Zwischen den vertieften Feldchen mit den vier Perlen blieben glatte Quadratfelder stehen, so daß bei der bemerkenswert geduldigen und sorgsamen Handhabung des Punzens ein regelmäßiges Schachbrettmuster herauskam. Es wird unterbrochen durch etwas breitere glatte Streifen, die man nach je sieben Abdruckreihen stehen ließ. Vorne hat als weiteren Schmuck der Töpfer einen männlichen Kopf in starkem Relief, dicht an den oberen Ornamentrand reichend aufgelegt, und zwar schon vor den Eindrücken der Flächenmusterung. Man sieht das daran, daß die Stempelabdrücke vor dem Reliefkopf halt machen und ihm ausweichen. Der ausdruckslose aber wohl nicht ungeschickt modellierte Kopf ist jedenfalls mit Hilfe einer Tonhohlform, wie sie später für die Masken der Cölner Bartmannskrüge gebräuchlich waren, aufgebracht. Die Augen mit dem eingestochenen Stern, das in drei Partien geordnete Haar und der in zwei geteilten Spitzen herabhängende Vollbart sind augenscheinlich noch mit dem Messer oder einem spitzen Griffel freihändig nachgearbeitet. Der Becher erhält seine Standfestigkeit durch einen mit Fingerdruck schräg gewellten und gerippten Wulstfuß. Den oberen Rand umhüllt eine einfache Silberfassung, auf der neben einem Wappen mit dem Monogramm E. C. C. V. L. einige Renaissanceranken und die folgende

Inschrift eingraviert sind: Anno 1413 Ist dise Krausen in der Insul Malta aus der Erden Sancti Pauli gemacht worden.

Diese scheinbar so genaue Auskunft ist wie die silberne Fassung eine Zugabe aus dem Ende des XVI., vielleicht schon aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts; auf ihren wirklichen Wert für die Datierung und die Ortsbestimmung komme ich zurück.

Es folgt ein gedeckeltes Gefäß von schlanker gotischer Vasenform auf sechspaßförmigem Fuß (hoch 36·7 Zentimeter) im königlichen Museum zu Kassel* (Abbildung Seite 302).

Die schachbrettartige Flächenverzierung ist hier ganz ebenso wie bei dem Trierer Becher in Limburg durch Eindrücken des quadratischen Perlpunzens hergestellt, nur mit dem Unterschied, daß wagrechte glatte Streifen sie in fünf Zonen zerlegen. Die Haare des auf den Bauch aufgelegten Reliefkopfes sind durch wechselnde Strichlagen geradlinig gewellt, während die Haarbehandlung des kleineren dem Vasendeckel aufgesetzten Kopfes wieder dem Limburger Typus folgt. Durch eine dickere, ebenfalls braune Glasur hat das Gefäß stärkeren Glanz erhalten, an Schärfe der Musterung aber etwas verloren. Eine im Jahre 1652 zum Schutze des beschädigten Deckelrands angebrachte oder erneuerte Silberfassung mit dem gravierten Wappen des Eifeler Grafengeschlechts der Daun überliefert in einer auf Deckel und Hals verteilten Inschrift, was dem damaligen Besitzer über die Vorgeschichte der Krause noch bekannt war.



Bronzestatuette
im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

Die Inschrift des Halses lautet:

ES · KAN · SICH · IA · KAINER · BESCHWEREN · DER · MIC ·
TRINKT · AVS · DEM · HAVS · VND · HERREN · ZV · EHREN

DEN · IM · EINDAVSENT · FV̈NFHVNDERT · VND · SIBENZEHENDEN · IAR ·

VOR · EIN · WILKVM · ZV · DHAVNEN · DARGESTELT · VOR ·

* Das im Katalog der Sammlung Thewalt, Cöln 1903, auf Tafel I, Nr. 53, abgebildete gleichartige Gefäß ist eine moderne Abformung des Kasseler Originals. Diese Feststellung sowie die Photographie des Letzteren und die genaue Abschrift der Inschrift verdanke ich Herrn Direktor Dr. Boehlau in Kassel.

die des Deckels:

IM · TAVSENT · SECHSHVNDERT · FVNFZIG · VND · ZWEITEN · IAR ·

REINGRAF · IOHANN · LVDWIG · LIES · MICH · ERNEVEREN · GAR ·

ALS · ICH · ZV · DHAVN · GEDIENT · HVNDRT · DREYSIG · FV̈NF · IAR ·

OHN · WV̈SSENT · WIE · LANG · IM · AMPT · ZVVOREN · GEWESSEN · WAHR ·

An den Dauner Willkomm in Kassel schließen sich zwei ganz ähnlich gestaltete, heute aber deckellose Vasen in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien an. Bei der größeren von ihnen (hoch 31·6 Zentimeter) (Abbildung Seite 303) ist auch der paßförmige Fuß verloren und durch eine spätere flache Zinnfassung ersetzt. Während dieses Stück mit drei aufgelegten Bartmasken ausgestattet ist, trägt die zweite Vase (hoch 30 Zentimeter) (Abbildung Seite 304) zwei solche Köpfe und zwischen diesen in gleich starkem Relief die gekrönten Figuren der heiligen Barbara und Katharina. Auch die Flächenverzierung ist hier etwas reicher gestaltet dadurch, daß die Abdrücke des geperlten Stempels zu Rautenmustern geordnet sind, die mit den Schachbrettzonen wechseln; die Dreikopfvase hat außerdem unten noch die Abdrücke eines neuen Dreieckstempels. Auf beiden Vasen sind die Reliefs buntfarbig — aber nicht im Feuer — bemalt und vergoldet; ob ursprünglich oder später, ist bei der kalt aufgebrachten Malerei nicht nachweislich.

Die Vase mit den Heiligenfiguren stammt nach Angabe des Auktionskatalogs der Sammlung des Freiherrn von Minutoli aus dem Petrikloster auf dem Petersberg in Erfurt. Die vergoldete Kupferfassung des Halses erweist sich auch hier nach den gravierten Arabesken als eine Zutat des späten XVI. Jahrhunderts.

Daß diese vier Krausen, um den alten für verschiedene Gefäßformen gebräuchlichen Töpferausdruck beizubehalten, nur aus einer und derselben Töpferwerkstatt ziemlich gleichzeitig hervorgegangen sein können, das ist ohne weiteres ersichtlich. Angesichts der Gleichartigkeit der Masse und der Form, der Bartköpfe und der gestempelten Flächenverzierung ist es völlig belanglos, daß die Glasur bald dünner, bald dicker, oder heller und dunkler ausgefallen ist. Das sind nur Zufälligkeiten des Brandes.

Weniger augenfällig erscheint die Zugehörigkeit des fünften Stückes, das ich derselben Werkstatt zuschreibe. Es ist ein gotischer Pokal im Nationalmuseum zu Kopenhagen,* über dessen frühere Herkunft nicht mehr bekannt ist, als daß er im XVIII. Jahrhundert (zwischen 1737 und 1775) in die königlich dänische Kunstkammer Aufnahme gefunden hat (hoch 30 Zentimeter)

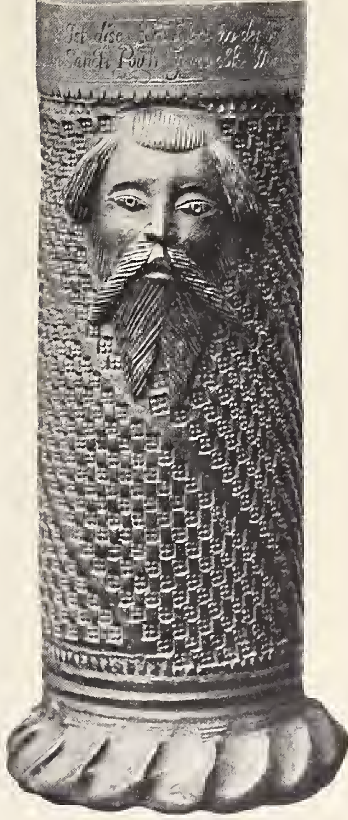
* Die Photographien verdanke ich der Güte des Direktors am Dänischen Nationalmuseum Herrn Dr. Möllerup.

(Abbildung Seite 305). Dieses seltsame, halb kirchlich halb profan gestaltete Gefäß bietet auf den ersten Blick einen so verschiedenen Typus, daß man die Verwandtschaft mit den Krausen im einzelnen nachweisen muß. Der Töpfer hat hier mit viel Geduld und Mühe so etwas wie ein Meisterstück geschaffen, allerdings nur in technischer Hinsicht. Ästhetisch betrachtet ist der Pokal zum mindesten sehr unkeramisch gedacht. Die Form der gotischen „Scheuer“, wenn sie auch im Siegburger Steinzeug* des XVI. Jahrhunderts wieder auftaucht, ist sicher nicht der Töpferei entsprungen, sondern der Goldschmiedekunst, die sie am häufigsten im XV. Jahrhundert verwendet hat, um Hohlkörper aus Maserholz, Bergkristall oder Halbedelsteinen, wie die Doppelscheuer des Mainzer Kurfürsten Dietrich v. Erbach (1434 bis 1459), in Metall zu fassen. Der Sechspaßfuß, dem die zwischen den Rundungen vorgezogenen Ecken wie an den Kasseler und Erfurter Krausen nicht fehlen, hat durch die durchbrochen eingeschnittenen Maßverzierungen ein völlig kirchliches Aussehen erhalten, womit die in gotischen Minuskeln in den unteren Fußrand geschnittene Inschrift: „XRC fili dei vivi misere nobis“ übereinstimmt.

Unter dem kapellenförmig gestalteten Knauf ragen in der Art von Wasserspeiern angesetzt eine männliche Figur, drei Steinböcke, ein Löwe und ein Bär weit heraus, alle freihändig geformt und überarbeitet wie der ganze Fuß. Nur der Oberteil ist töpfermäßig gedreht; der Bauch hat eine stachlige, an einen gerollten Igel erinnernde Oberfläche durch eine der Stempelung der Krausen ganz analoge Behandlung erhalten. Mit einem Rundstempel sind Traubennoppen aus je sieben flachen Knöpfchen und einem hohen Mittelstachel aufgedrückt, auch hier jede Noppe einzeln aufgesetzt und in Schrägreihen dicht aneinandergerückt. Die Wirkung ist durch die langen Stacheln eine andere, der technische Vorgang aber genau der gleiche wie bei den Schachbrettmustern der Krausen.

Der vergoldete Silberrand trägt in Renaissancemajuskeln graviert ein Zitat aus dem Lucas-Evangelium IV, 30 „IHESVS AVTEM TRANSIENS PERMEDIVM ILORVM IBAT“, dessen Bedeutung an dieser Stelle auch dann nicht klar wird, wenn man annimmt, daß die Scheuer einmal kirchlichem Gebrauch gedient hätte.

Die Herkunft aus der Werkstatt der Krausen ergibt sich zunächst aus der Gleichartigkeit der dunkelgrauen Steinzeugmasse und der dünnen, matten und rotbraunen Glasur, die mit derjenigen des Limburger Bechers voll-



Steinzeugkrause
in Limburg an der Lahn

* Beispiele im Kunstgewerbemuseum Cöln, abgebildet im Jahresbericht des Museums 1904; im Reichsmuseum zu Amsterdam; im Museum zu Wiesbaden, abgebildet Dornbusch, Kunstgilde der Töpfer in Siegburg, Tafel II, Nr. 7.



Der Dauner Willkomm in Kassel

kommen identisch ist. Dann sind formale Übereinstimmungen als beweiskräftig anzuführen: Die gotische Paßform des Fußes mit den vorgezogenen Ecken, die man in der Keramik außerhalb dieser Gruppe vergeblich suchen würde, und die Musterung des Hohlkörpers vermittels regelmäßig wiederholter Stempelung. Schließlich ist als stärkstes Argument die männliche Figur in der Reihe der Wasserspeier zu beachten: Der Kopf mit dem gestrichelten Bart und den eingestochenen Augensternen zeigt ohne Frage denselben Typus wie die Reliefköpfe der vier Krausen, und auch die Form dieser Krausen selbst ist in der kleinen Vase wiederholt, welche diese Figur über der Schulter trägt.

Wenn wir der zeitlichen und örtlichen Herkunft dieser Steinzeuggattung nähertreten, so müssen wir vorerst die Aufschrift des Limburger Bechers „Anno 1413 ist dise Krausen auf der Insul Malta aus der Erden Sancti Pauli gemacht worden“ auf ihre Brauchbarkeit als historische Quelle untersuchen. Leider erweist sie sich als nahezu wertlos; auf dem Becher wenigstens 150 Jahre nach dessen Entstehung angebracht, ist sie nichts anderes als ein posthumer Versuch, die Bedeutung der auffälligen Bartmaske zu erklären, eine der vielen Anekdoten, welche die Geschichte der Keramik seit alters her in unverwüstlicher Lebenskraft bis zur Gegenwart umranken. Daß der Krugbäcker mit seinen Bartköpfen nicht den Apostel Paulus darzustellen beabsichtigte, das zeigt die doppelte und dreifache, also rein dekorative Wiederholung des Motivs an den Vasen in Kassel und in Wien und namentlich das groteske Anbringen desselben Kopfes als Wasserspeier auf dem Pokal in Kopenhagen. Warum der Verfasser dieser Inschrift gerade auf die Insel Malta und den Apostel Paulus verfallen ist, läßt sich wohl erklären mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß von Malta aus Terra sigillata mit dem aufgedrückten Bildnis des Apostels Jahrhunderte hindurch als Heilmittel in den Handel gebracht worden ist. Diese leichte weiße Erde wurde in Malta in Höhlen gegraben, die einstmals dem Apostel als Obdach gedient haben sollen; daher ihr Name Terra St. Pauli. Eine späte Quelle, Ludovicis Kaufmannslexikon von 1799*, berichtet darüber folgendes:

* Encyklopädisches Kaufmannslexikon alles Wissenswerten etc. von C. G. Ludovici, umgearbeitet von J. C. Schedel, Leipzig 1799. IV. S. 518.

„Maltheser Erde, oder weiße gesiegelte Erde, St. Paulus-Erde, lateinisch Terra Melitea, Terra S. Pauli, ist eine thonige, harte und rauhe Erde, die etwas in das Aschgraue* fällt und in der Insel Maltha in einer Gattung von Höhlen nahe bei der Stadt Maltha gefunden, sodann in Täfelchen formirt, und mit verschiedenen Figuren, besonders mit dem Bilde des heiligen Apostel Paulus mit einer Schlange, bedrückt oder gesiegelt sind, daher sie auch die letzte von den vorhin angeführten Benennungen hat. Sie soll wider den Gift gut und zugleich eine Herzstärkung seyn. Man macht daher allerhand Gefäße daraus, von denen man glaubt, daß sie dem Weine oder dem Wasser, so aus denselben getrunken wird, eine gifttreibende und herzstärkende Kraft mitteilen. Bey uns ist diese Erde selten in Gebrauch, und man findet sie daher nur bei wenig Droguisten und Apothekern; und die daraus gefertigten Gefäße bekömmt man bey uns noch weniger zu Gesichte."

Solche Gefäße aus Malteser Paulus-Erde, wie Ludovici sie erwähnt, kommen in Italien noch gelegentlich vor, wenn auch nicht aus dem XV. Jahrhundert. Sie haben mit dem schweren, dunkelbraunen Steinzeugbecher in Limburg nicht die geringste Ähnlichkeit. Sie sind vielmehr — ganz ähnlich den deutschen Terra sigillata-Kannen aus Striegau — aus der weißen Erde sehr leicht und dünn gedreht, wenig gebrannt und unglasiert, vorne mit demselben Flachrelief wie die Tabletten bedruckt. Der Apostelkopf mag bei älteren Kannen auch stärkeres Relief gehabt haben; da aber die Malteser Paulus-Erde allzeit von der gleichen weißen und leichten Beschaffenheit war, so können auch die im XV. Jahrhundert daraus gefertigten Gefäße niemals eine so harte dunkle Steinzeugmasse gewesen sein, wie unsere Krausen insgesamt sind. Hartgebranntes Steinzeug ist ja überhaupt der gesamten Keramik Südeuropas fremd geblieben. Denn Steinzeug konnte man wegen des starken Holzverbrauchs der langen Feuerung nur in waldreichen Gegenden backen; die Insel Malta wäre dazu kein geeigneter Boden gewesen.

Da ferner die spezifisch deutsche Form der Kopenhagener Scheuer den Gedanken an eine Entstehung dieses Stückes in Malta vollkommen ausschließt, so können auch die vier anderen Stücke derselben Gattung unmöglich der sarazenisch-italienischen Töpferei Maltas zuge-



Dreihausener
Krause in der Sammlung Figdor, Wien

* Die im Cölner Kunstgewerbemuseum befindlichen Täfelchen aus Maltaerde, bedruckt einerseits mit der Paulus-Büste und „Terra St. Pauli", andrerseits mit dem Malteserkreuz und „Propter veritatem", sind eine rein weiße Masse.

schrieben werden. Es ist nach alldem klar, daß die posthume Limburger Aufschrift für ihre Ortsangabe keinen Glauben verdient. Ihr Verfasser hat offenbar nur deshalb, weil er Malteser Sigillata-Gefäße zwar vom Hörensagen kannte, eine wirkliche Malteser Kanne aber nicht gesehen hatte, den zu seiner Zeit bereits altertümlich und seltsam gewordenen Becher, durch die langbärtige Maske verführt, für eines der gifttreibenden Gefäße aus Malta halten können. Hätte er die Scheuer besessen, so wäre er auf diese Identifizierung schwerlich verfallen.

Wenn somit die Inschrift für die Ortsbestimmung hinfällig wird, so dürfen wir auch ihre Datierung auf das Jahr 1413 — ohne ihre vielleicht gute Überlieferung oder Quelle zu kennen — nicht kurzweg als bare Münze und sichere Tatsache betrachten, obwohl dieses Datum mit den stilistischen Eigenschaften der Krausen recht gut übereinstimmt.

Der weitschweifigen Aufschrift des Dauner Willkomms läßt sich für die Zeitbestimmung nicht mehr entnehmen, als daß das Gefäß schon vor 1517, aber „ohn wüssend wie lang zuvoren" im Gebrauch gewesen war.

Näher heran an die Entstehungszeit führt uns die alte Beschreibung eines solchen in Silber gefaßten Bechers in einem Inventar Herzog Philipps des Guten von Burgund (1419 bis 1467) aus dem Jahre 1467:* „Ung hault gobelet de terre, ouvré et chiqueté, à ung visaige d'ung heremite garni au-dessus et au-dessoubz d'argent doré, et le couvercle d'argent doré."



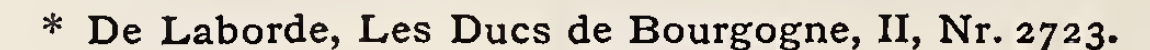
Dreihausener Krause aus Erfurt, Sammlung Figdor, Wien

Auch das nächste Inventarstück scheint gleicher Art gewesen zu sein, aber — wieder ein Beweis für die Unhaltbarkeit der Malteser Hypothese — ohne die Bartmaske:

„Ung aultre petit gobelet de terre, ouvré et chiqueté, garny seulement d'un couvercle d'argent doré et sur le bort dudit gobelet d'argent doré."

Das Eremitengesicht, das hier ebensowenig wie später in Daun auf St. Paulus gedeutet wurde, und der Ausdruck chiqueté, der zerstückelt, gekerbt und schachbrettartig gemustert bedeutet, lassen wohl keinen Zweifel, daß hier ein Becher von der Art der Limburger Krausen beschrieben ist. Wir gewinnen damit einen sicheren Anhalt, daß die Krausen vor dem Jahr 1467 bereits vorhanden waren; wie lange vorher sie gemacht sein mögen, darüber können uns nur ihre stilistischen Merkmale Aufschluß geben.

Die bildliche Darstellung einer braunen Steinzeugvase auf der Verkündigung des Petrus Christus im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, einem vom



* De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, II, Nr. 2723.

Jahre 1452 datierten Gemälde, möchte ich zur Datierung der Krausen nicht heranziehen, weil diese Vase zwar die Form der beiden Gefäße in der Sammlung Figdor noch ziemlich genau wiedergibt, aber doch nicht ohne weiteres derselben Gattung als gleichzeitig zugerechnet werden kann. Es fehlen ihr bereits die Hauptkennzeichen, die Bartmasken und das gestempelte Flachornament; ihre Oberfläche ist glatt, abgesehen von vier kleinen Henkeln auf der Mitte des Bauches.

Der Aufbau unserer Vasen auf dem streng geformten Paßfuß und der nüchterne Charakter der gestempelten Musterung entsprechen noch der mittleren Gotik, dem Anfang des XV. Jahrhunderts. Auch im XIV. Jahrhundert wären Form und Ornament nicht auffällig. Damit stehen die Bartmasken ganz in Einklang. Der in zwei Spitzen herabfallende Vollbart ist zur Zeit Kaiser Sigismunds (1410 bis 1437) gebräuchlich gewesen; ebenso schon seit 1370 etwa das eng anliegende Wams mit der dicht gestellten, bis unter das Kinn reichenden Knopfreihe, das wir an der Deckelbüste des Dauner Willkomms sehen. Wichtig vor allem ist die Lockenbildung auf der Dreikopfvase der Sammlung Figdor: Das Kopfhaar und der Schnurbart lassen hier ganz deutlich die stark gerundeten Lockenwellen erkennen, die für das ganze XIV. Jahrhundert so bezeichnend sind und die nur wenig in das XV. Jahrhundert hinüberreichten. Am Dauner Willkomm ist dieses Motiv bereits in flache, geradlinige Strichlagen umgewandelt, aber doch noch erkennbar. Auch die Tracht der zwei weiblichen Heiligen auf der Erfurter Vase mit dem vorne lang herunterhängenden Gürtelende bekräftigt den mit der Limburger Datierung übereinstimmenden Schluß, daß die Entstehungszeit ganz im Anfang des XV. Jahrhunderts zu suchen ist.



Steinzeugpokal in Kopenhagen

Als Heimat der Krausen kommt nur Westdeutschland in Frage. Von den vorhandenen fünf Stücken haben sich vier in Deutschland gefunden, zwei davon wurden früher



Dreihausener Vierhenkelbecher in Worms

im Rheinland bewahrt: Der Becher des Trierer Domes in Limburg und der Willkomm aus Schloß Daun in der Eifel. Nirgendwo außerhalb Deutschlands ist im XV. Jahrhundert hartgebranntes Steinzeug nach unserer heutigen Kenntnis nachweislich gemacht worden. Ein sicheres Kennzeichen einer dem rheinischen Steinzeuggebiet nahestehenden Töpferei ist der Fuß der Limburger Krause. Diese Art, den Gefäßfuß durch den Druck des Fingers wellig zu formen, ist der ganzen Krugbäckerei des Rheinlands bei den Erzeugnissen der Frühzeit eigentümlich; den Siegburger Töpfern war er so altgewohnt und geläufig, daß sie bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts, als schon längst die Renaissanceprofile durchgedrungen waren, noch oft zum Wellenfuß zurückkehrten. Auch die schräg gerippte Abart des Limburger Bechers ist keine Seltenheit; sie findet sich wieder an gotischen Krügen aus der Maximinenstraße in Cöln.

Die im Relief aus Hohlformen aufgelegten bärtigen Köpfe sind weder Apostel noch Eremiten, sie sind nichts anderes als die Vorfahren der Bartmänner, die später im XVI. Jahrhundert ein typischer und volkstümlicher Schmuck der Krüge von Cöln-Frechen, Siegburg und Raeren geworden sind. Bei den Bartmannskrügen der Renaissance ist allerdings die Maske immer oben an den Halsrand gerückt, gewissermaßen als der Kopf des darunter ausgebauchten Gefäßes. Diese geschicktere und einleuchtendere Anbringung des Maskenmotivs ist aber erst eine Errungenschaft des XVI. Jahrhunderts. Die primitiven Anfänge der Masken auf Raerener und Cölner Fundstücken aus dem Ende des XV. Jahrhunderts mit den aus der Masse herausgekniffenen Nasen und ein paar eingeritzten und gestempelten Linien* sind immer noch auf den Bauch angebracht; ein Siegburger Becher im Cölner Kunstgewerbemuseum** trägt sogar bereits aus Hohlformen aufgelegte, wohlmodellierte Reliefköpfe in vierfacher Wiederholung noch auf der Weite des Bauches, ganz analog unseren Krausen. Die aufgedrückten Traubennoppen, welche den Bauch des Kopenhagener Pokals bedecken, sind dem rheinischen Hohlglas eigentümlich; sie bilden aber auch ein nicht seltenes Kennzeichen cölnischer und Siegburger Fundstücke des XV. Jahrhunderts.***

Schließlich ist das durchbrochen geschnittene Maßwerk des Pokalfußes in Kopenhagen zu vergleichen mit den ebenfalls durchbrochen geschnittenen

* Vergl. Solon, Ancient Stoneware, I, fig. 8; Dornbusch, l. c., Tafel I, Nr. 7.
** Abgebildet Dornbusch, Taf. I, Nr. 8.
*** Vergl. Dornbusch, Taf. I, Nr. 9a, b, c.

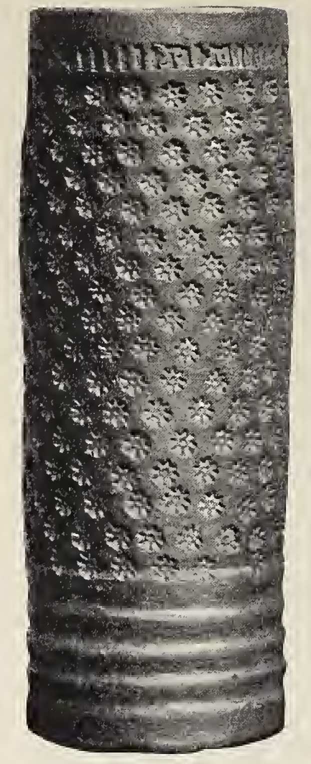
Maßwerkrosetten, die den Hauptschmuck einer weit verbreiteten Gattung von Siegburger Bechern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bilden.* Man braucht sich nicht zu verhehlen, das diese Verwandtschaft keineswegs zwingender Natur ist, weil zwischen dem Siegburger Maßwerk und dem des Pokals keine Zwischenglieder existieren, um über den Zeitunterschied von wenigstens einem Jahrhundert hinweg eine Verbindung herzustellen. Wenn man aber erwägt, daß außerhalb der deutschen Krugbäckerei überhaupt gar keine Analogien zu den Merkmalen der gotischen Krausen zu entdecken sind, weder für die Maße, noch für die Bartmasken, noch für die Noppen oder das Maßwerk, so wird man nicht umhin können, den aufgezählten Argumenten doch einige Beweiskraft für die westdeutsche Herkunft der Krausen einzuräumen. Als Wegweiser zur engeren Ortsbestimmung dient uns die ganz eigentümliche, mehr dunkelrote oder violette als braune Färbung, die am Limburger Becher und am Kopenhagener Pokal am besten herausgekommen ist. Diese auffällige Glasurfarbe findet sich späterhin nur bei einer einzigen, in vielen Sammlungen vertretenen Steinzeuggattung des XVI. und XVII. Jahrhunderts wieder. Es sind dies die Ringelkrüge, Gefäße von einer an die Siegburger Trichterbecher erinnernden Form, die um die Einschnürung zwischen Hals und Schulter mit vier (Abbildung Seite 306) oder zwölf Henkeln besetzt sind, an welchen bewegliche Ringe (Abbildung Seite 307) hängen. Die Oberfläche wird durch wagrechte umlaufende scharfe Rippen belebt, in welche häufig dürftige Muster kunstlos eingestempelt sind. Die Fußprofile zeigen, daß die Ringelkrüge dem XVI. Jahrhundert und der Folgezeit angehören. Obwohl solche Ringelbecher an verschiedenen Orten des Rheinlands, in Worms, in Cöln und anderwärts bei gelegentlichen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden sind, so läßt doch die immer gleichbleibende Form, die dunkle Masse und die charakteristische rotbraune Färbung keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie nur aus einem einzigen Betriebsort herstammen können. Dieser Ort ist durch einen in das Mainzer Museum** gelangten Massenfund von Ringelkrügen festgestellt worden: Es ist Dreihausen bei Marburg in Hessen, nicht allzuweit



Ringelbecher aus Dreihausen

* Vgl. Solon, I, Fig. 45; Dornbusch, Taf. I, Nr. 14, 15.

** Vgl. Solon, I, S. 45. Solon hat, auf der Tatsache fußend, daß auch in Siegburg schon frühzeitig vielhenkelige Ringelbecher, aber von anderer Form und aus weißer Masse gemacht wurden (vgl. Pabst, Sammlung v. Oppenheim, T. 38, Solon I, Fig. 40), die Vermutung ausgesprochen, daß auch die roten Ringelbecher zuerst in Siegburg und erst später in Dreihausen hergestellt worden seien. Diese Annahme wird aber durch keinerlei Siegburger Funde bestätigt und kann als unbegründet fallen gelassen werden.



Dreihausener Krause, Kunstgewerbemuseum in Berlin

von dem steinzeugreichen Westerwaldgebiet entfernt. Da nun auch hier zwischen den gotischen Krausen und den Ringelkrügen eine zeitliche Lücke von wenigstens einem Jahrhundert klafft, so könnte die Identität von Masse und Glasurfarbe ein ungenügender Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Gruppen erscheinen. Glücklicherweise sind noch einige Zwischenglieder vorhanden, welche eine ganz überzeugende Verbindung herstellen. Das ist zuerst die bereits erwähnte dunkelbraune Vase auf der Verkündigung des Petrus Christus vom Jahr 1452, bei welcher die gotische Vasenform der früheren Gruppe mit den vier Henkeln der jüngeren Gruppe vereinigt ist. Einen schlagenden Beweis erbringt dann ein Dreihausener Stangenbecher im königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Abbildung nebenan). Die einfache Walzenform ist dieselbe wie in Limburg; die Außenfläche ist unten leicht gerippt, ebenfalls wie in Limburg, darüber mit einem runden Stempel, in welchem ein achtzackiger Stern eingetieft war, in ziemlich dichter Musterung rund herum verziert. Der Stempel ist wie bei den gotischen Krausen jedesmal so tief eingedrückt, daß auf der Innenseite jeder Abdruck als leichte Beule heraustritt. Das ist ganz unverkennbar ein Nachleben des alten Zierverfahrens aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts. Daß dieser Stangenbecher zur Dreihausener Gattung gehörte, würde allein schon die Masse und die dunkle, rötlichbraune Färbung erweisen; es wird noch weiter bestätigt durch einen glänzend braunen Steinzeugbecher von abgeplatteter Kelchform, ebenfalls im Berliner Kunstgewerbemuseum, (Abbildung nebenan) der mit demselben Sternpunzen bestempelt ist und außerdem am oberen Rande das Kennzeichen der späteren Dreihausener Ware, drei kleine Henkel mit beweglichen Ringen, trägt.

Damit ist die Herkunft der gotischen Krausen aus Dreihausen, wo das dunkle Steinzeug mit der braunvioletten Glasur bis in das XIX. Jahrhundert hergestellt worden ist, einwandfrei festgestellt und es bleibt schließlich noch die Frage, welchem Zweck sie gedient haben mögen. Man ist auf den ersten Blick geneigt, an Gegenstände kirchlichen Gebrauchs zu denken. Denn die gedeckelte Vasenform auf dem paßförmigen Fuß, der meßkelchartige Unterbau der Kopenhagener Scheuer mit der Gebetformel, die Heiligenfiguren auf der Erfurter Krause, alles das scheint zu weltlichen Trinkgefäßen wenig zu passen. Trotzdem gibt der



Dreihausener Becher, Kunstgewerbemuseum in Berlin

Dauner Willkomm die richtige Lösung. Daß zwei Stücke sich im Kirchenbesitz erhalten haben, ist belanglos, denn profane Geräte sind oft genug in Kirchenschätze gestiftet worden. Die Limburger Krause ist, wie auch die Beschreibung im Inventar des Herzogs von Burgund sagt, nichts anderes als ein Trinkbecher, und die Scheuer ist nur eine Variante des Pokals. Vor allem spricht gegen eine kirchliche Bestimmung, daß die Kirche für keramische Gefäße schon des Materials wegen überhaupt keine Verwendung gehabt hat. Daß die Krausen uns kirchlich anmuten, ist begreiflich; denn man ist nicht gewöhnt, weltliche Gefäße künstlerischer Art von deutscher Töpferarbeit aus so früher mittelgotischer Zeit zu sehen. Die Dreihausener Krausen sind eben die ältesten Zeugnisse einer bereits veredelten Töpferkunst auf deutschem Boden und darin liegt ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Geschichte der deutschen Keramik.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER WIENER PLASTIK IM XVIII. JAHRHUNDERT (I) ❧ VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU ❧



IM Wiener Antiquitätenhandel (bei Satori) tauchten vor kurzem zwei interessante kleine Skulpturen auf, die schon durch ihr Format sich als sogenannte „Kabinettstücke", wie man sie im XVIII. Jahrhundert nannte, charakterisierten, das heißt Werke der Kleinplastik, die in den Salons und Kunstkammern der Fürsten und reichen Kunstfreunde als Zierden aufgestellt waren. Sponsel hat für verschiedene Porzellanfiguren und -gruppen des bedeutendsten Meißener Modelleurs Kändler eine derartige Verwendung nachgewiesen. Der Kurfürst pflegte auch solche an befreundete Fürsten zu verschenken. Manche dieser Kleinplastiken waren Modelle für später auszuführende monumentale Denkmäler, wieder andere Reduktionen von solchen. Schon die italienische Renaissance und die Barocke kannte letztere, zum Beispiel von der Reiterstatue Marc Aurels, die vom XV. bis XVIII. Jahrhundert öfter kopiert wurde. Eine dieser Kopien der Marc Aurel-Statue, die von dem Niederländer Franz Aspruck ausgeführte, welche im Wiener Hofmuseum steht, hat Jaro Springer in der Zeitschrift des nordböhmischen Gewerbemuseums (Jahrgang 1906, Seite 71) abgebildet. Das Hofmuseum besitzt auch eine Kopie des Quattrocento, deren Vergleich mit der des Aspruck sehr lehrreich ist.

Wieder andere dieser Kleinplastiken wurden von den Künstlern der Akademien als Aufnahmestücke vorgelegt. Als ich die beiden obengenannten Gruppen sah, machten sie aus verschiedenen Gründen sofort auf mich den



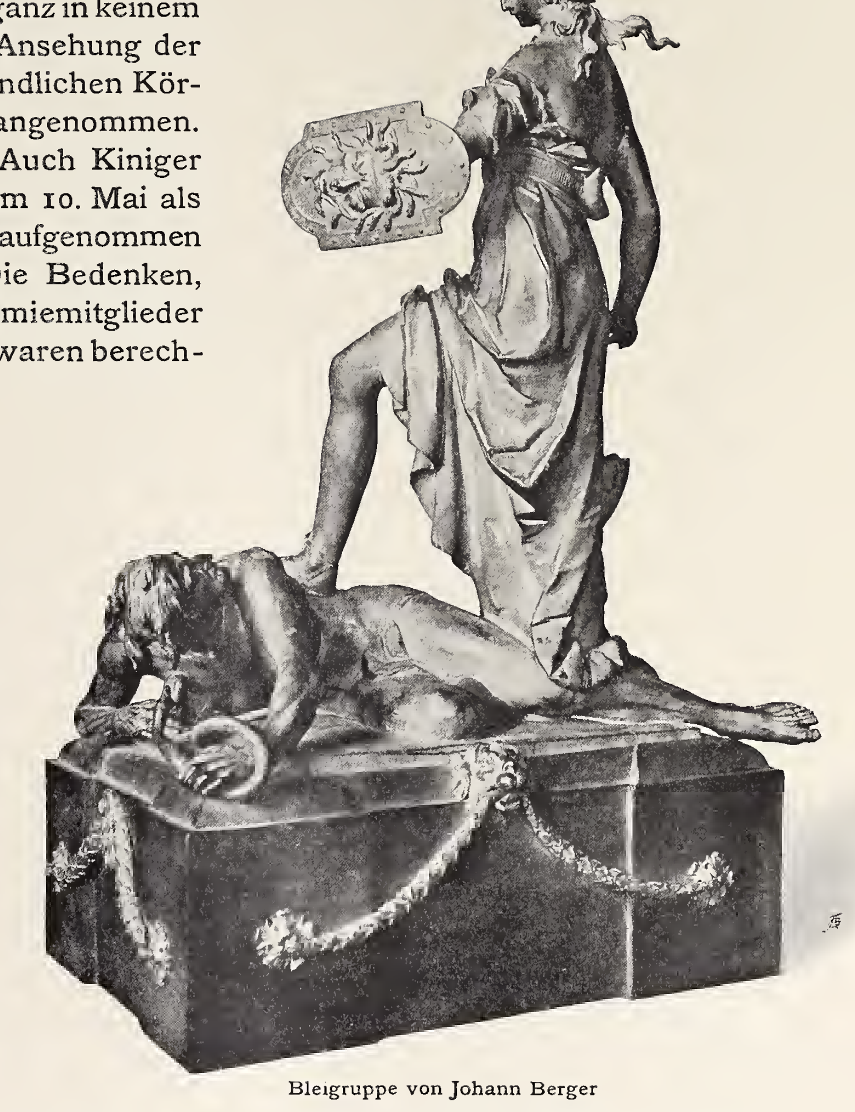
Bleigruppe von Johann Berger

Eindruck solcher Aufnahmestücke und eine Durchsicht der von dem Sekretariatsadjunkten Anton Weinkopf 1783 bis 1790 in zwei Teilen herausgegebenen „Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste“ in Wien ergab die Richtigkeit meiner Vermutung. Dort steht (ich zitiere nach dem von der Akademie 1875 veranstalteten Neudruck) unter den Aufnahme- und Preisstücken auf Seite 22 verzeichnet: „Nr. 53. Gruppe von Metall: Pallas, die einen Kunstschüler schützt und den Neid unter die Füsse zwingt. Ist von Herrn Johann Berger, in Sterzingen in Tirol geb. Sie hat 1 Schuh 4 Zoll in der Höhe.“ Berger wurde (Weinkopf II, Seite 81) am 17. August 1769 aufgenommen. Die Gruppe selbst, ein Bleiguß, steht jetzt in der Sammlung Emil Grauer in Troppau (vergleiche die nebenstehenden Abbildungen), ist noch auf dem alten Originalholzsockel montiert, wie die mit der Fußplatte verbundenen, am Sockel herabhängenden Bleigußranken beweisen. Auf der Fußplatte ist folgende Inschrift eingegraben: „Joh. Perger 1769“.

Die Gruppe ist ein delikater, fein ziselierter und jetzt famos patinierter Bleiguß und vortrefflich modelliert. Der Naturalismus der am Boden liegenden Neid-Figur ist besonders bemerkenswert. Inhaltlich ist die Darstellung ganz in dem Gedankenkreis der Allegorien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts gehalten.

Die zweite Gruppe, aus Marmor, hat Herr Jules Porges aus Paris gekauft. Auch sie ist bezeichnet und datiert, und zwar: „Vitus Königer fecit 1769.“ Weinkopf beschreibt sie (Seite 22): „46. Apoll, der über das an einer Ehrensäule befestigte Bildniss der Kaiserin Therese seine Hand ausstrecket. Hr. Veit Kiniger, in Tirol geb. hat dieses von Marmor verfertigte Stück von Grätz

eingeschickt, und es wurde, unerachtet Apoll, und die Pyramide ganz in keinem Verhältnisse stehen, in Ansehung der schönen Forme des jugendlichen Körpers von der Akademie angenommen. Hoch 1 Schuh 4 Zoll.“ Auch Kiniger wurde 1769, und zwar am 10. Mai als Mitglied in die Akademie aufgenommen (Weinkopf Seite 11). Die Bedenken, die damals die Akademiemitglieder gegen das Stück hatten, waren berechtigt. Der Obelisk ist im Verhältnis zur Figur zu niedrig, auch einen zweiten Fehler hat dasselbe, der damals allerdings nicht auffiel. Es ist nämlich der über dem Brustbild der Kaiserin Maria Theresia eingemeißelte Bindenschild verkehrt, auf dem Kopfe stehend, angebracht.



Bleigruppe von Johann Berger

Auf welche Weise diese beiden Aufnahmestücke aus der Akademie weggekommen sind, war nicht zu bestimmen. Über die beiden Künstler unterrichtet uns unter anderm Wurzbach. „Berger kam nach verschiedenen Studienreisen nach Wien an die Akademie, von wo er später in seine Heimat zurückkehrte und in den Kirchen zu Brixen, Neustift, Toblach etc. Statuen für die Altäre schuf. Diese Werke werden sehr gelobt als so charakteristisch und lebendig, daß von denselben weder etwas hinweg, noch ihnen etwas hinzu gedacht werden kann.“

Auch Kiniger (Königer, Kininger) war ein Tiroler und Schüler der Wiener Akademie. In Graz eine Zeitlang tätig, wurde er von der Kaiserin nach Wien berufen und für die Statuen im Schönbrunner Hofgarten engagiert. Das Tirolische Künstlerlexikon (Innsbruck 1830) nennt ihn wiederholt einen der „größten Bildhauer seiner Zeit.“ Dernjać, Zur Geschichte von Schönbrunn, 1885, Seite 38, bespricht einen nach Beyers Modell ausgeführten Aeskulap im Schönbrunner Park.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

GALERIE MIETHKE. In der Galerie Miethke hat Fräulein Ilse Conrat eine Ausstellung ihrer plastischen Arbeiten veranstaltet. Ihre ersten Sachen, noch aus der Schule Van der Stappens in Brüssel, sind aus der Sezession erinnerlich. Ein weiblicher Akt besonders erregte Erwartungen. Unter den Dingen, die man jetzt sieht, geht noch einiges auf das Vorbild des Lehrers zurück und ist in diesem Sinne vortrefflich. Eine Mädchenbüste über einem großen Buche („In Gedanken", Bronze) variiert auch eines seiner Motive. Eine bärtige Kriegerbüste und ein Tintenfaß, Bronze, mit sehr gut modelliertem weiblichen Rückenakt verraten ernstes Studium. Seither steht die Künstlerin im Kampf um ihre eigene Kunst. Da melden sich denn Einflüsse, die in der Wiener Luft selbstverständlich sind. Metzners große Stilkunst wirft einen Schimmer auf ihre lebensgroße Marmorbüste der Kaiserin Elisabeth. Metzners und Lederers kauernde Figuren finden Nachfolge in einer derart zusammengefügten Marmorstatuette („Mutter"), wo der üppige Akt sein ganzes dankbares Kurvensystem herausgeben muß, und in einer kleinen Gipsfigur „Eris". Unter mehreren weiblichen Köpfen, Masken vielmehr, ist ein hintenüber geneigter besonders gelungen. Flachreliefs in Marmor geben weibliche Profile, die ihren Stil suchen, im frühen Florenz, oder es taucht ein attisches Memento auf in der hohen Relieffigur eines ruhenden Mannes. Auch Medaillons in Bronze kommen vor, bald realistisch, bald in fein verschwimmender Abstraktion (Ibsen), und zur Abwechslung erscheint ein Stückchen Craquelé. Der Eindruck der des suchenden Talents, das zu finden beginnt. Diese Ausstellung ist aber mit einer zweiten, und zwar ganz reichhaltigen gefüttert. An den Wänden hängen zwei Serien köstlicher Amateurphotographien von Professor Heinrich Kühn (Innsbruck) und Dr. F. V. Spitzer (Wien). Beide Meister sind in ihrer Spezialwelt unbedingt anerkannt und namentlich durch die Ausstellungen des Cameraklubs den Wienern geläufig. Kühn ist ein Hauptvertreter der malerischen, stimmungsuchenden Richtung, die man in Amerika Photo-Sezession nennt (Eduard Steichen, Gertrude Käsebier und andere in Newyork). Da sind denn diese Kühnschen Freiluftaufnahmen, zum Beispiel von Kindern in weißen Kleidern unter heller Sonne, oder seine unendlich duftigen Interieurs mit Durchblicken und einer weißen Négligégestalt im Lichtzug (fast möchte man so sagen, ad normam Luftzug) das Vollkommenste. Und dazu kommt noch eine appetitliche Spezialität, seine Stilleben von Kaffee- oder Teeservicen oder Früchten. Der leise Schummer, in dem diese Porzellan- und Glassachen sich modellieren und mit den zartesten Lichtern verbrämen, findet die höchste Bewunderung. Dr. Spitzer aber fesselt zunächst durch seine vorzüglichen Porträtaufnahmen. Es sind meist stadtbekannte oder weltberühmte Persönlichkeiten (Professor Zuckerkandl, Klimt, Gallén, Hodler, Toorop und andere) oder interessante Wiener Damen und Kinder. Dann Akte und holländische Motive, unter diesen ein großer Kirchgang in Volendam, und Landschaften, zum Beispiel mit Netzflickerinnen, ganz in Israelsscher Weise. Dr. Spitzer beherrscht die großen Ressourcen des Gummidrucks vollkommen, ohne ihm so gründlich mit Handretusche aufzuhelfen und ihn förmlich „graphisch" zu machen, wie Robert Demachy, durch dessen bestechendes Sondertalent der Gummi so in den Vordergrund gelangt ist. Auch das bildmäßige Sehen, der richtige Ausschnitt des Motivs, die Wahl des photographisch wirksamen Effekts ist tadellos.

MIETHKE-GUTENEGG. In dem Miethkeschen Lokal am Graben ist ein neuer junger Künstler zu sehen, Otto M. Miethke-Gutenegg, der Sohn H. O. Miethkes. Er ist an der Wiener Kunstgewerbeschule und in München bei Knirr gebildet, hat auch einen längeren ägyptischen Aufenthalt hinter sich. Er stellt sich hier zunächst als hochmoderner Zeichner vor, der die selbstverständlichen Einflüsse (Beardsley, Sowoff, Rops, Sascha Schneider) aufgenommen hat, aber bereits zu eigener Phantasie und Technik durchdringt.

Sein graphischer Geist ist sogar erfinderisch und diese rein mit der Federspitze besorgten Rokokogärten und ornamentalen Umrahmungen, aber auch der Schick, mit dem Nacktes und Drapiertes vorgetragen ist, haben nicht gewöhnlichen Reiz. Manches wirkt sogar ganz originell, zum Beispiel ein auf Silhouettenwirkung gestellter Lautenspieler am Fenster, mit durchsichtigen Spitzenvorhängen und blau-weiß gemischtem Himmel, oder die famosen Porträte in einer Art Ultra-Schwarzweiß (ägyptischer Offizier, Marquise de R. und andere). Für das Porträt in verschiedensten Manieren ist noch ein Spezialtalent vorhanden; eine sehr bemerkenswerte Studie dieser Art stellt seinen Vater vor. Was aber besagte Phantasie betrifft, ergeht sie sich mit Vorliebe in grotesken Erfindungen von schauerlicher Pikanterie, teils mit sozialistischer Pointe, teils mit erotischer Anspielung, teils rein der Vis comica zuliebe. Er erfindet sich ganz abenteuerliche Monstra mit einer ganz polizeiwidrigen Anatomie, die aber doch etwas Gemütliches haben kann („Das gute Tier" zum Beispiel). Diese Karikaturen der Romantik können sich füglich neben denen schon berühmter Satiriker des Griffels sehen lassen. Der junge Künstler wird aber doch wohl in ernstere Bahnen einlenken. Seine Arbeiten in Öl, Aquarell und Pastell zeigen, daß ihm auch die Farbe blüht, und seine Stimmungsstudien aus ägyptischen Lehmdörfern sind bereits viel versprechende Proben dieser Möglichkeiten.

ALOIS PENZ. Im Österreichischen Kunstverein sah man eine Ausstellung des Tiroler Malers Alois Penz, der, ursprünglich Eisenbahnbeamter, durch Selbststudium (Dachau, Frankfurt) eine bemerkenswerte Stufe der Kunst erklommen hat. An der großen Zahl ausgestellter Figuren- und Landschaftsbilder, Farbenstudien und Zeichnungen war sein ernstes Ringen deutlich zu verfolgen. Von der scharfen Sachlichkeit großer Porträte, die allem auf den Grund geht, strebt er immer mehr zu lockerer, luftig im Licht spielender Darstellung. Ein „Hochsommer" mit besonntem und beschattetem Grün und zwei weiblichen Gestalten ist das beste Stück. Der große ornamental umrissene Lichtfleck deutet schon auf Dachau, mit unwillkürlich Dillschen Überlieferungen. Doch hält sich Penz davon energisch frei, wie in dem vortrefflichen Bilde: „Fischerwirt, Dachau", wo nur die lehmgraue Harmonie auf das Lokale hinweist. Andere Einflüsse kommen aus der Galerie, vermutlich unbewußt, ein „Pastorale" und „Allegro" zum Beispiel sind ganz poussinisch entworfen, wenn auch moderner behandelt. In gewissen hübschen Kinderköpfchen klingt ein leises Lenbachsches Echo. Im ganzen aber strebt der Künstler dem Eigenen zu, mancherlei versuchend und auch eigenes findend; so in einem „Feldblumenstrauß", in dessen müder Harmonie etwas wie Entziehungskur liegt. Auch ein junger Steirer Radierer, Josef Steiner, brachte in dieser Ausstellung seine Erstlinge. Zuerst Schüler Penz', dann im Städelschen Institut weitergebildet, hat er ein zierliches, im kleinen hantierendes Wesen, das sich in Landschaft und Architektur schon sehen lassen kann. Hoffentlich findet er ein Feld, wo diese Briefmarkenkunst nicht verloren ist.

KLEINE NACHRICHTEN

VOM STEIERISCHEN KUNSTGEWERBE. Schon bei der Gründung des Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums in Graz ist die Pflege des zeitgenössischen heimischen Kunstgewerbes als eine wichtige Aufgabe dieser neuen Landesanstalt erkannt worden. Sowohl bei Abfassung der Baupläne, als auch in dem überaus sorgfältig ausgearbeiteten Einrichtungs- und Aufstellungsplan des Direktors Lacher ist darauf Bedacht genommen worden, daß in dem neuen Museumsgebäude den Bedürfnissen und Anforderungen der kunstgewerblichen Tätigkeit des Landes Raum zur ersprießlichen Entfaltung gegeben werde, ohne daß hiedurch die Sammlungen des Museums in ihrer Aufstellung und Ausgestaltung beeinträchtigt würden. So sind zunächst vier große, von den Sammlungsräumen vollkommen getrennte Säle für wechselnde Ausstellungen bestimmt



Majolikaofen, entworfen von Karl Lacher, ausgeführt von Lorenz Schleich in Graz

worden. Hier veranstaltet die Museumsdirektion Sonderausstellungen über die verschiedenen Gebiete der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, während der Verein der bildenden Künstler des Landes und der steiermärkische Kunstverein abwechselnd Werke der bildenden Kunst zur Schau bringen. Dem zeitgenössischen heimischen Kunstgewerbe aber wurde eine eigene ständige Ausstellungs- und Verkaufshalle mit Schaufenstern und einem Eingang unmittelbar von der Straße aus zur Verfügung gestellt, die vom steierischen Kunstgewerbeverein erhalten und verwaltet wird, während ihre künstlerische Leitung der Direktion des Museums zusteht. Diese Halle ist zumeist recht gut beschickt, bringt stets die neuesten Arbeiten auf kunstgewerblichem Gebiet und hat sich auch eines regen Zuspruchs des kunstliebenden kaufenden Publikums zu erfreuen. An den hier zu Schau und Verkauf gestellten Arbeiten fällt sofort erfreulich ins Auge, daß die Schätze und Vorbildersammlungen des Museums von den Grazer Handwerkern fleißig studiert werden, wobei ihnen, wie nicht minder deutlich ersichtlich ist, die Künstlerhand des hochverdienten Direktors des Museums, Prof. Karl Lachers, eine zielbewußte Führung angedeihen läßt. Den Beweis für die Richtigkeit unserer Ausführungen möge ein im Bilde wiedergegebener Majolikaofen aus der steierischen Kunstgewerbehalle darbieten. Der Ofen ist für einen einfach ausgestatteten kleineren Wohnraum bestimmt, nach Lachers Entwurf von dem Grazer Hafner Lorenz Schleich ausgeführt worden und zeigt wohl zur Genüge, daß das Grazer Hafnergewerbe, das zu Anfang der Achtzigerjahre des vorigen Jahrhunderts bekanntlich einen sehr beachtenswerten Aufschwung genommen hat, auch heute noch unter der gleichen künstlerischen Führung rüstig vorwärts schreitet und es versteht, den modernen Ansprüchen und Bedürfnissen Rechnung zu tragen. Karl W. Gawalowski

WETTBEWERBAUSSCHREIBUNG. Der steiermärkische Kunstgewerbeverein in Graz bringt hiemit einen Wettbewerb zur Erlangung von künstlerisch ausgestatteten Gebrauchs- und Ziergegenständen zur Ausschreibung und widmet zum Ankauf solcher Gegenstände den Betrag von 1600 Kronen. An diesem Wettbewerb können alle in Steiermark wirkenden Künstler und Kunsthandwerker (auch Damen) in offenem Wettbewerb mit beliebig gewählten Gebrauchsgegenständen teilnehmen. Es sind in erster Linie billige Gebrauchs- und Ziergegenstände aller Art erwünscht: Textilarbeiten, Tischler-

und Drechslerarbeiten, Eisen-, Zinn-, Bronze-, Kupfer- und Silberarbeiten, Lederarbeiten, Erzeugnisse der Tonindustrie, Glasgemälde etc., und zwar zum Preise von 10 bis 50 Kronen; doch werden auch größere kunstgewerbliche Gegenstände, die sich zum Verkauf in der Halle besonders eignen und deren Preis 160 Kronen nicht übersteigt, zum Wettbewerbe zugelassen. Bei allen Arbeiten ist deren Zweckmäßigkeit, gute, technische und künstlerische Durchführung sowie Originalität der Erfindung anzustreben, auch sind solche Gegenstände erwünscht, welche als eigenartige Erinnerungsstücke an Graz und Steiermark für die Fremden dienen können. Der Termin für die Einlieferung dieser Arbeiten in die ständige Ausstellungshalle des Vereins im steiermärkischen Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum, Neuthorgasse 45, wird auf den 12. September 1907 festgesetzt. Jeder Gegenstand ist mit der Preisangabe und dem Namen seines Erzeugers zu versehen. Die Gegenstände werden von einem aus Vereinsmitgliedern gebildeten Komitee überprüft und die geeigneten Stücke über Vorschlag dieses Komitees vom Vereinsausschuß angekauft und außerdem ihren Erzeugern noch Diplome verabfolgt. Die angekauften Gegenstände bleiben in der ständigen Halle ausgestellt und übernehmen die Wettbewerber für die Zeit eines Jahres die Verpflichtung, bei Nachbestellungen die Gegenstände zu dem angegebenen Preis nachzuliefern.

PREISAUSSCHREIBEN. Für das Jahr 1907 werden vom Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg aus dem vom k. k. Hoftiteltaxfond überwiesenen Betrag zwei Preisausschreiben erlassen, und zwar für alle im Reichenberger Handelskammerbezirk wohnenden oder aus demselben stammenden Zeichner und Kunstgewerbetreibenden: I. Entwurf zu einem Einband für die Zeitschrift des nordböhmischen Gewerbemuseums. Es soll ein Leinenband sein, der in etwa 600 bis 800 Exemplaren hergestellt werden kann, in jeden Einband sollen zwei Jahrgänge der Zeitschrift gebunden werden. Die Zeitschrift hat ein Höhe von 37 Zentimetern und eine Breite von 27·5 Zentimetern. Jährlich erscheinen vier Hefte, jedes zu 32 Seiten, so daß der Band 256 Seiten umfassen wird. I. Preis 150 Kronen, II. Preis 100 Kronen, III. Preis 75 Kronen. – II. Entwurf zu einem Gebrauchsgegenstand oder Zierstück, das in der Dekoration Motive aus Reichenberg oder seiner Umgebung verwertet. Auch Darstellungen aus dem Gebiet des Sports können benützt werden. Die Entwürfe können für Gegenstände aus allen Techniken, Glas, Holz, Papier, Porzellan, Metall, Edelmetall etc. angefertigt werden. Im Hinblick darauf, daß die Objekte als Erinnerungsstücke oder wohlfeile Geschenke gedacht sind, ist zu empfehlen, von dem Entwurf umfangreicher Gegenstände, wie Möbel und dergleichen abzusehen. I. Preis 150 Kronen, II. Preis 100 Kronen. III. Preis 75 Kronen. Die Preisarbeiten sind bis längstens 1. Oktober 1907 an das Nordböhmische Gewerbemuseum abzuliefern oder frankiert einzusenden. Der Name des Bewerbers – oder bei gemeinschaftlichen Beteiligungen der Name des Entwerfenden und des Ausführenden – dürfen nirgends ersichtlich sein, sondern sind nur in einem versiegelten Umschlag, der das gleiche Kennwort oder Zeichen wie die Arbeit tragen muß, beizufügen. Alle für den Wettbewerb bestimmten Gegenstände müssen selbständig künstlerisch entworfen sein. Die preisgekrönten Arbeiten bleiben Eigentum der Bewerber, doch erhält das Museumskuratorium das Recht zur illustrativen Wiedergabe in der Museumszeitschrift, bei der ersten Aufgabe auch das Reproduktionsrecht für die praktische Verwendung. Der Jury steht das Recht zu, außer der Preiszuerkennung für andere Leistungen auch ehrenvolle Erwähnungen auszusprechen. Nach erfolgtem Urteilsspruch bleiben alle Konkurrenzarbeiten durch mindestens vier Wochen im Museum ausgestellt, worauf sie von den Bewerbern gegen Vorzeigung einer Legitimation wieder abgeholt werden können, eventuell denselben auf ihre Kosten und Gefahr rückgesandt werden. Acht Tage nach der Publikation des Urteils werden, sofern kein Einspruch der Beteiligten vorliegt, auch die Kouverts der nicht Preisgekrönten geöffnet und die Namen bekannt gegeben. Wenn in einer Gruppe die Beteiligung zu schwach sein sollte oder aber die eingelaufenen Arbeiten der ausgesetzten Preise nicht für angemessen befunden werden sollten, steht es dem Preisgericht frei, von der Verteilung einzelner Preise abzusehen. Das Ergebnis des Preis-

gerichts wird in der Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, ferner in den beiden Reichenberger Tagesblättern, in einigen Wiener und Prager Zeitungen und in „Kunst und Kunsthandwerk“ veröffentlicht werden.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG VON ALTEN GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN. Seine k. und k. Hoheit der Herr Erzherzog Franz Ferdinand und Gemahlin haben am 21. dieses Monats die Ausstellung von alten Gold- und Silberschmiedearbeiten besichtigt. Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Hohenberg hatte schon einmal vorher, am 4. dieses Monats, die Ausstellung besucht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate April von 7871, die Bibliothek von 1176 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAUM, J. Über das Dekorative. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Heft 16.)

Deutschlands Fachschulwesen. III. Die Fachschule für bildende Künste und Kunstgewerbe Deutschlands. III. 26 S. 8°. Berlin, C. Malcomes, 80 Pf.

Flächenmuster in neuzeitlichem Charakter, entworfen im Atelier O. Haebler. 16 Taf. Fol. Plauen. Ch. Stoll. Mk. 18.—.

GEISBERG, M. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Taf. und 9 Hochätzungen. 8° VIII, 78 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 76.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 12.—.

HAEBLER, E. Flächenschmuck im Charakter der Dresdener Schule. 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 26.—.

KAISER, E. Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst der Gegenwart. IV, 63 S. 8°. Langensalza, Schulbuchhandlung. 75 Pf.

Musterzeichner, Der. Ideen für kunstgewerbliche Arbeiten aller Art. I. Serie 30 Taf. Originalentwürfe. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 30.—.

NAUMANN, F. Kunst und Industrie. (Vortrag.) (Aus „Kunstwart“.) 12 S. Gr. 8° Berlin, Verlag „Hilfe“. 25 Pf.

SCHAUKAL R. Giorgione oder Gespräche über die Kunst, IX, 244 S. Kl. 8°. München, G. Müller. Mk. 3.—.

SCHMIDKUNZ, H. Die Ausbildung des Künstlers. II, 52 S. (Führer zur Kunst, 7.) 8°. Eßlingen, P. Neff. Mk. 1.—.

SCHLEINITZ, O. v. William Morris. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

SCHLICHT, H. Kunstgewerbliche Ornamentskizzen. 24 Taf. (10 farb.) Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 12.—.

SCHÖNE, R. Die Anfänge der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts. Rede. 22 S. Gr. 8°. Berlin, E. G. Mittler & S. 60 Pf.

SESSELBERG, F. Volk und Kunst. Kulturgedanken. XVI, 246 S. 8°. Berlin, Schuster & Bufleb. Mk. 4.50.

SIEPER, E. Das Evangelium der Schönheit in der englischen Literatur und Kunst des XIX. Jahrhunderts. 30 Vorträge über die Vorbereitung und Entwicklung der ästhetischen Kultur in England. VIII, 377 S. Gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. Mk. 9.—.

SPELTZ, A. Styles of ornament. Exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. Translated from the 2. German ed. by Dav. O'Corner. 400 full pages illustr. descriptive text. In 8 parts, 1. part S. 1—96. Gr. 8°. Berlin, Heßling. Mk. 2.—.

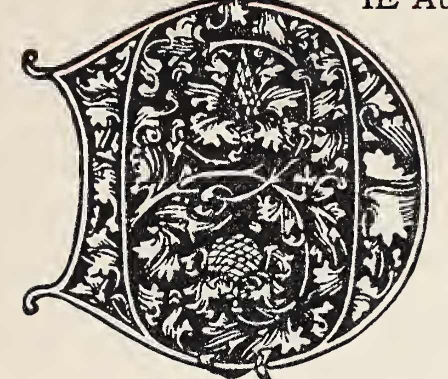
STRANGE, Edw. F. Flowers and Plants for Designers and Schools. With Text. Fol. p. 96 and Pl. London, Hodder & Stoughton. 10 s. 6 d.

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. XXVII, 584 S. Fol. Freiburg i. B., Herder. Mk. 50.—.

„The Studio“, Year-Book of Decorative Art, 1907. (London, Offices of „The Studio“.)

SYBEL, L. Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. (Marburger akademische Reden, 16.) Gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. 50 Pf.

DIE AUSSTELLUNG VON ALTEN GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN IM K.K.ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. I. ÖSTERREICH-UNGARN VON EDUARD LEISCHING-WIEN



IE Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten, welche wir in diesem Frühjahr veranstaltet haben, war eine große über Erwartung gelungene Schau des heimischen Besitzstands auf diesem Gebiet. Sie hat rege Teilnahme gefunden und wir haben manches hiebei gelernt und mit allen, die sie besuchten und studierten, viel Freude an ihr gehabt. Zunächst an den Schaustücken selbst, an der vollendeten Technik, dem Formensinn und Ideenreichtum vergangener Zeiten, an dem treuen Spiegelbild, das sie von dem geistigen Leben ihrer Epoche bieten, an der bewunderungswürdigen Arbeitsfreudigkeit ihrer Meister, welche scheinbar oder wirklich nur um der Sache willen ihr Bestes einsetzten, voneinander lernten und sich zu überbieten suchten. Daß diese Freude mit Wehmut gemischt ist, wer wollte und dürfte das leugnen. Wohin ist all dies Können und Wollen geschwunden, diese Selbstlosigkeit und Hingebung, die ihren höchsten Lohn nur in sich selbst sucht und findet! Wer aber hätte den Mut, solche Rückschau zu gestalten für sich und andere, wenn in irgend einem Winkel des Herzens nicht doch die Hoffnung lebte, daß es vereintem Bemühen und klarer Erfassung von Vergangenheit und Gegenwart doch gelingen könnte, den Weg zu weisen, auf dem ähnliches aus eigenem wieder hervorzubringen wäre wie ehedem. Daß dies nicht allein an den Schaffenden liegt, an den Künstlern, denen heute vom Staate so reiche Mittel an Lehre und Vorbildern geboten werden, und von denen viele vollkommen durchdrungen sind von dem Wunsch, zu einem in sich selbst ruhenden Zeitstil und entsprechender Technik sich hindurchzuarbeiten, ist allen Einsichtigen bewußt. An den Genießenden und Arbeitheischenden liegt es in noch viel höherem Maße. Jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient, und sie verdient die, welche sie versteht. Nur aus erhöhter Kultur der Gesellschaft kann ein erhöhtes Können des Künstlers hervorgehen, selten oder nie aus sich selbst allein. So vereinigen wir denn stets verschiedene Absichten mit solchen historischen Ausstellungen. Dem künstlerischen Schaffen und dem ästhetischen Empfinden, Empfindenlernen, soll gedient werden, und neben der direkten praktischen Einwirkung streben wir nach der Gewinnung neuer, umfassender Materialübersichten zur Erweiterung und Vertiefung unserer wissenschaftlichen kunst- und kulturgeschichtlichen Erkenntnis, die mit Technik und Stil und der Wechselbeziehung der hohen Kunst und Kleinkunst ebenso zu schaffen hat, wie mit sozialen Fragen, gewerblicher Organisation, staatlicher Kunstpflege und Mäcenatentum.

Das Ausstellungswesen unter diese Gesichtspunkte zu fassen und die Ausstellungen nicht als Selbstzweck, sondern als Ausgangspunkt bestimmter praktischer und wissenschaftlicher Aktionen zu betrachten, ist Tradition des k. k. Österreichischen Museums und eine gute. Es ist echt musealer Betrieb kunstwissenschaftlicher Arbeit. Auf diesem Boden gedieh schon manche nützliche Frucht forschender Tätigkeit, die ja in der Kunstwissenschaft, wie sie sein



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Speisekelch, Salzburg, XIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 2)

soll, nicht von ästhetischen Reflexionen, die in der Luft schweben, sondern vom Objekt und von möglichst reichem Material ausgehen soll. Die Scheu vor dem Objekt, die so manchem Ästhetiker anhaftet, muß überwunden werden, wenn man zu wirklichen Einsichten gelangen will; und man hat sich oft mit scheinbar kleinlichen Dingen abzugeben, wenn man größere verstehen lernen will. Dort übrigens, wo wir es tatsächlich mit Kunst zu tun haben, gibt es nichts Kleinliches, auch im kleinen nicht. Wir sind auch hier

vom Nächstliegenden zum Fernerliegenden, von heimischer zu fremder, von der österreichischen zur außerösterreichischen Kunst übergegangen. Wir hatten die Absicht, Material zusammenzutragen zu einer Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst, für welche vorläufig nur Bausteine vorliegen. Und es ist uns gelungen, sehr viel in weiteren Kreisen bisher Unbe-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Patene zum Salzburger Speisekelch, XIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 2)

kanntes vorzuführen, das Bekannte in geschichtlicher Ordnung zu vereinigen, manche dunkle Punkte in der Entwicklung der heimischen Arbeit aufzuhellen, viele Künstlernamen, die bisher nur Namen waren, mit Tatsachen zu belegen. Wir dürfen wohl sagen, daß es uns, dank der bereitwilligen Unterstützung, die wir allseits fanden, gelungen ist, ein gutes übersichtliches Bild darzubieten und Österreich die ihm gebührende ehrenvolle Stellung im Rahmen dieses Kunstzweiges eingeräumt zu haben. Nicht in jedem Belang

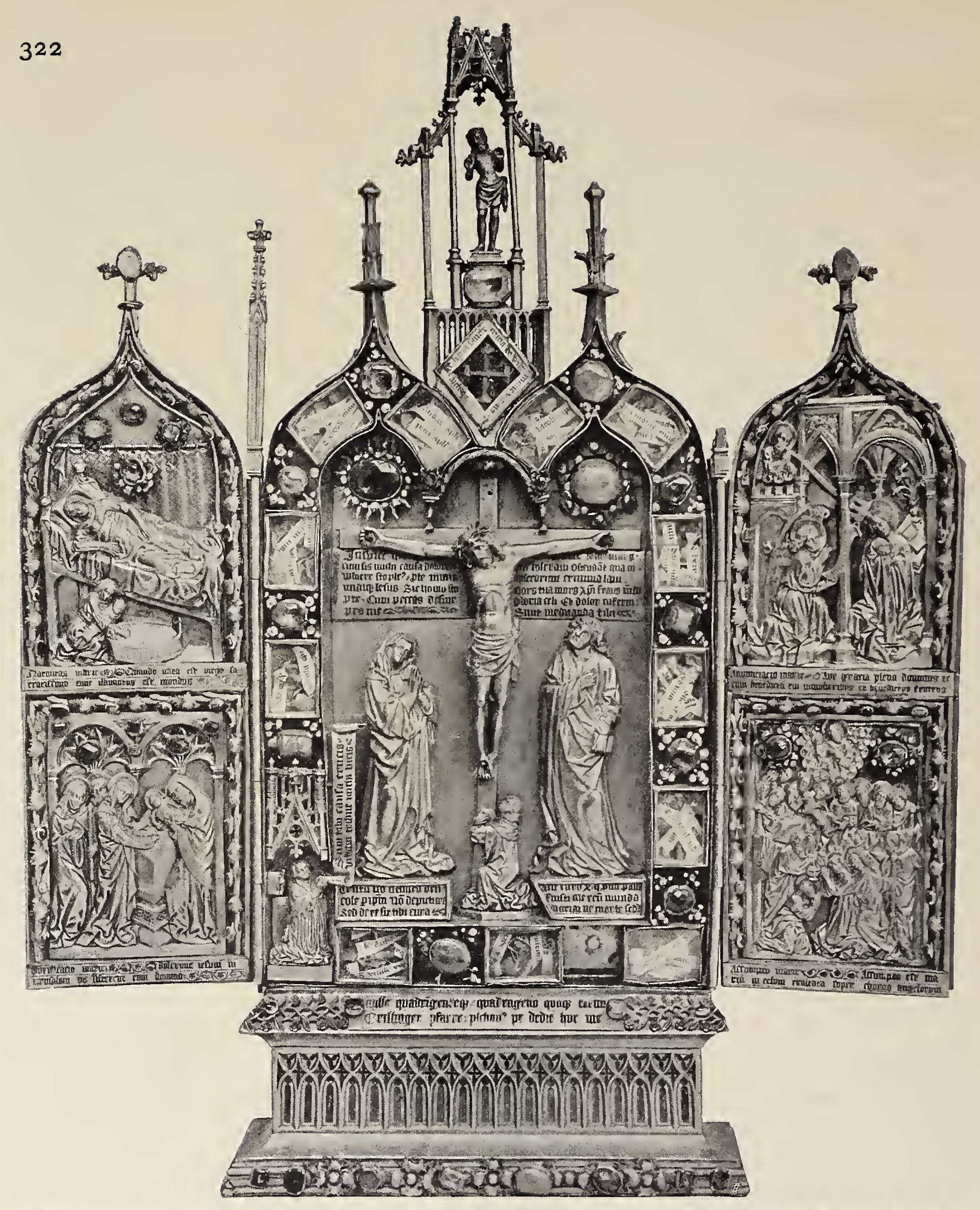
war das Bild vollständig; vieles, von dem wir wissen, blieb uns versagt, vieles zweifellos noch Vorhandene muß erst noch ausgeforscht werden. Vor allem die kirchliche Kunst war nur durch einzelne Typen vertreten und unter den trotz aller Verheerungen früherer böser Zeiten noch immer sehr zahlreichen überlieferten mittelalterlichen, vor der Einführung der genossenschaftlichen und landesherrlichen Beschau entstandenen Kirchengeräten ist die Scheidung der heimischen von der fremden Arbeit noch lange nicht vollzogen. Hier müssen beim Aufbau einer Geschichte der österreichischen Edelschmiedekunst die Hebel zunächst angesetzt werden. Aber trotz all dieser Mängel und Lücken war die Repräsentanz Österreichs hocherfreulich und in vielen Beziehungen überraschend. Ganz von selbst, nicht etwa weil wir uns des Erfolgs der heimischen Gruppe nicht sicher fühlen durften, hat sich die Ausdehnung des Ausstellungsrahmens auf Arbeiten außerösterreichischer Herkunft ergeben. Wir beschränkten uns mit einziger Ausnahme der durch das Breslauer Museum dargeliehenen Stücke preußisch-schlesischer Kunst auf in Österreich befindliches Kunstgut. Hervorragende Sammler Wiens besitzen vor-

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Melker Kreuz, Vorderseite, XIV. Jahrhundert (Kat. Nr. 6)

nehmlich deutsches, französisches und englisches Silber; in einer großen Reihe alter Familien, welche die Schätze ihrer Vorfahren sich erhalten haben, befindet sich Kunstgut aus den verschiedensten Ländern, mit welchen der österreichische Adel in Familienbeziehungen stand und steht. Die öffentlichen Sammlungen Österreichs, die großen und kleinen, haben mit Ausnahme unseres Instituts fast mehr gute außerösterreichische als österreichische Arbeiten. Und auch die Kirche erhielt von den Tagen des Mittelalters bis ins XVIII. Jahrhundert, unter den Babenbergern und Luxemburgern in Niederösterreich und Böhmen, und vornehmlich unter den Habsburgern von Maximilian I. bis auf Karl VI. aus den deutschen Kunststätten manch herrliches Werk der Edelschmiedekunst, das aus allen Stürmen der Hussiten-, Schweden-, Türken- und Franzosennot gerettet geworden ist. Und gerade diese Gegenüberstellung der fremden und heimischen Stücke und die Einreihung der Zeugnisse unseres Kunstschaffens in das Große und Ganze der Kunstgeschichte, die ja in allen ihren Teilen zusammenhängt und stets die fruchtbarsten Wechselbeziehungen unterhalten hat, ist von höchstem Interesse, lehrreich, anregend



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Melker Kreuz, Rückseite, XIV. Jahrhundert (Kat. Nr. 6)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Reliquiar von Maria Pfarr bei Tamsweg, bezeichnet 1443 (Kat. Nr. 12)

und die wissenschaftliche Forschung fördernd. Aus Büchern und Akten kann man das nicht lernen, was die Objekte selbst uns lehren; sie machen die schriftlichen Überlieferungen erst lebendig.

Als erstes und wichtigstes Hilfsmittel für die Ausstellungsbesucher nicht nur, sondern für unsere weitere Arbeit und für die Forschung haben wir einen nach Möglichkeit ausführlichen Katalog betrachtet und herausgegeben. Er mag manchen Irrtum enthalten und ist keine durchwegs ausgeglichene Arbeit;

wer je Ausstellungen gemacht und während der verwirrenden Einlieferung und Ordnung der Ausstellungsobjekte in fliegender Eile einen Katalog herzustellen hatte, weiß, daß es ohne Mängel und Unebenheiten hiebei nicht abgehen kann. Trotzdem glauben wir nicht ganz erfolglos gearbeitet zu haben; wir scheuten die große Mühe nicht, wo nur irgend möglich die Beschau- und Meisterzeichen zu bringen und in der überwiegenden Zahl der Fälle auch zu deuten. Herr Dr. Schestag hatte an dieser Arbeit wie an der Installation der Ausstellung hervorragenden Anteil.

Von den 1409 Katalognummern entfallen zirka 550 auf Gegenstände von nachweisbar österreichischer Herkunft. Sie erstrecken sich der Zeit ihrer Entstehung nach auf die Epoche vom Mittelalter bis auf die Mitte des XIX. Jahrhunderts. Empire- und Biedermeierzeit, also die Zeit nach der Silbereinlieferung der Jahre 1806 und 1810, war naturgemäß quantitativ am reichsten vertreten.

Die Absicht dieser Darstellung, welche zunächst der österreichischen Produktion gewidmet ist, kann weder sein, schon jetzt den Hauptplan einer Geschichte der heimischen Edelschmiedekunst zu entwerfen, die in Vorbereitung ist und geschrieben werden soll, noch kann sie darin bestehen, auch nur das Wichtigste, was wir gesehen haben, im einzelnen zu besprechen. Ich will nur einen Überblick geben und Daten liefern und zusammenstellen, welche später ausführlicher und im Zusammenhang verarbeitet werden sollen. Ein reiches Illustrationsmaterial wird diesen Mitteilungen zu gute kommen und sie aufs beste ergänzen.

Wir beginnen mit Wien.

Camillo List hat in seinem im XXXIII. Band der Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien veröffentlichten Vortrag „Zur Geschichte der Wiener Goldschmiedezunft“ als Erster eine Reihe wertvoller Notizen über die Altwiener Goldschmiedekunst zusammengestellt. Schon unter den Babenbergern, denen Wien und Niederösterreich so viel an Kultur des Bodens und der Kunst zu danken hat, waren Goldschmiede in Wien ansässig. Der Codex traditionum claustroneoburgensis nennt die



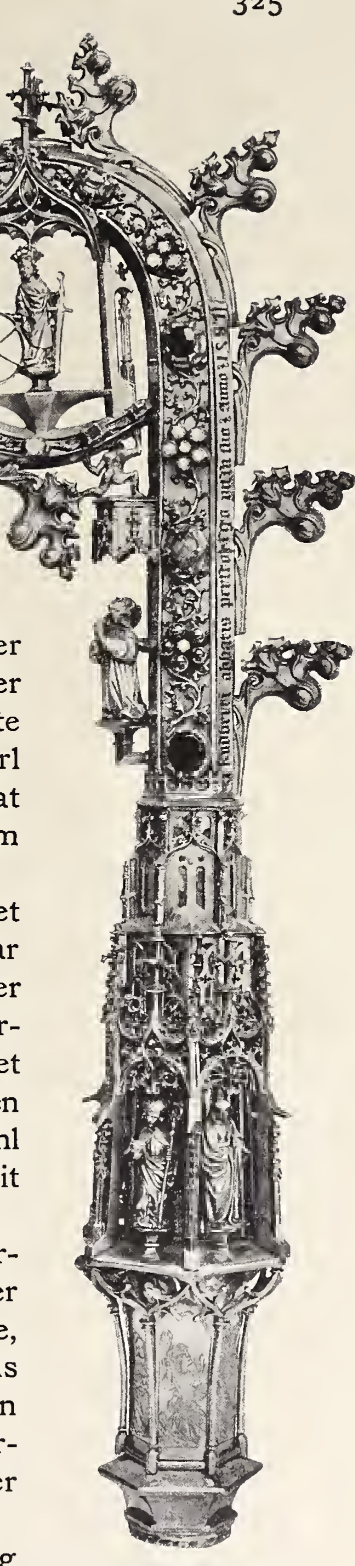
Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Ciborium, böhmisch, XIII. Jahrhundert, Ständer XVI. Jahrhundert (Kat. Nr. 5)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, bezeichnet: „Matheus custos et canonicus Charmensis fecit fieri 1506", (Kat. Nr. 32)

Meister: Engylbertus, Fridericus, Henrich, Philippus, Sintram, und Walther. Es waren Bedienstete des Babenbergschen Hofes, die nur für ihn arbeiteten. Man nannte sie später, als aus der Mitte der erstarkenden Bürgerschaft bürgerliche Meister hervortraten, die in geschlossener Gemeinschaft ein öffentliches Gewerbe betrieben, im Gegensatz zu Diesen „Hofbefreite". In den Kämpfen der mit eigenen Rechten und Pflichten ausgestatteten Zunft um die Anerkennung und Ausbreitung ihrer Stellung spielt dann dieser Gegensatz zwischen den bürgerlichen Meistern, den Zunftgenossen und den „Hofbefreiten" eine große Rolle. Gewiß schon im XIII. Jahrhundert schließen sich die bürgerlichen Goldschmiede zusammen und es bildet sich in ihrem Kreise ein Gewohnheitsrecht in Ansehung ihres Gewerbebetriebs, ihres Verkehrs untereinander und mit den Gesellen und Lehrlingen, wie für ihre Haltung der Stadtgemeinde und dem Publikum gegenüber. In diese Verhältnisse schützend, aber auch Anmaßungen abwehrend einzugreifen, erschien bereits im XIV. Jahrhundert den Landesherren geboten, die diesen Weg gesetzlicher Regelung der überkommenen Zustände auch bei den anderen Zunftorganisationen der Stadt bereits betreten hatten. Übelstände wurden abgestellt, was Rechtens war, wurde verbrieft. So erließen Albrecht III. und Leopold am „Sannd Cholmanstag" (13. Oktober) 1366 den „brieff der Goldsmid", der uns, wenn auch nicht im Original, so doch in der wörtlichen Bestätigung durch Friedrich IV. (1446) erhalten ist. Ich will sie hier nicht wiederholen, man findet sie bei List. Aber hervorgehoben zu werden verdient, daß schon dieser „Brief" die wichtige Bestimmung einer Beschau der Goldschmiedearbeiten enthält, denn es heißt im Punkt 5: „Die Meister sollen auch zween erber mann under In seczen und kiesen, die Ir aller werch beschawen und versuechen das es gerecht sey." In einem späteren Zechbuche wird mitgeteilt, daß „erstlich anno 1369" „ein Ersambs Handwerckh von der Löbl. N. Ö. Cammer den Prob Punzen empfangen hat". Die Probpunzen, mit welchen die genossenschaftliche Beschau

des richtigen Silbergehalts bestätigt wurde, sind, wie ebenfalls angegeben ist, in den Jahren 1409, 1576, 1596, 1602, 1615, 1620, 1643, 1659 ausgewechselt worden; von 1675 an wurde den Beschaumeistern jährlich ein neuer Probpunzen gegeben. Er zeigt ein W über einem Schild mit dem Kreuz im Feld (Wiener Kreuz). Aber List hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß gewiß wiederholt innerhalb der oben bezeichneten Termine eine Punzenauswechslung stattgefunden hat.



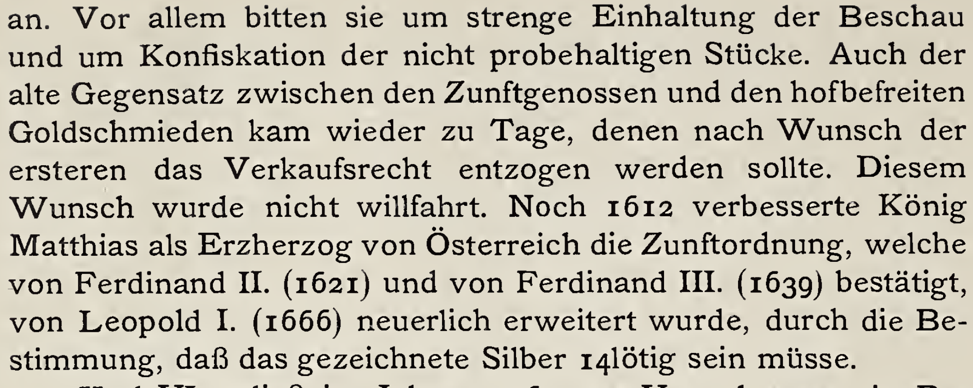
Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Salzburger Pastorale, XV. Jahrh. (Kat. Nr. 16)

So trägt die Schattauer Monstranz von 1524, das älteste unter den bisher bekannten, mit Beschauzeichen versehenen Werken der Wiener Goldschmiede, eine Marke, deren Schriftcharakter nicht dem XV. Jahrhundert angehört, und die vergoldete Fassung des Schneckenbechers von 1562 aus der Karl Freiherr von Rothschildschen Sammlung in Frankfurt hat wieder eine etwas andere Form des Punzen (neben dem W zwei Punkte).

Schon zu Ende des XVII. Jahrhunderts verschwindet allmählich das W über dem Wiener Kreuz, und zwar zunächst für das 13lötige Silber (die sogenannte Augsburger Probe), das nunmehr neben und an Stelle des früher vorgeschriebenen 15-, beziehungsweise 14lötigen verwendet wird. Die neue Punze erhält die Form des Österreichischen Bindenschildes (das Habsburger Wappen) mit Jahreszahl und Feingehaltsangabe. Diese Einführung dürfte in die Zeit Kaiser Leopolds fallen.

1737 wird diese Form der Silberpunzen neuerlich verändert. Das 15- und 14lötige Silber (die eigentliche „Wiener Probe") wie das 13lötige erhalten ein und dieselbe Punze, ein gevierteiltes Oval (das sogenannte „Radel", das als die Darstellung des Wiener Stadtwappens anzusehen ist) nebst Jahreszahl und Feingehaltsziffer (15, 13), überdies in dem Kopf den Buchstaben W zur Bezeichnung der „Wiener Probe".

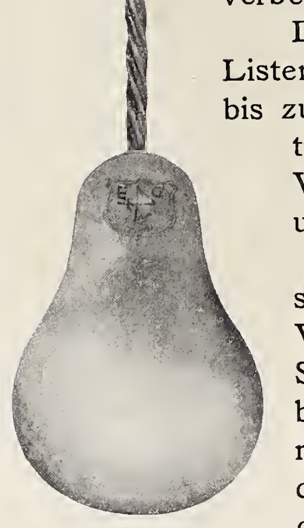
Von 1494 bis 1582 fand keine neue Zunftbestätigung in Wien statt. Die inzwischen eingetretenen Übelstände abzustellen war Sorge der Regierung, welche dem Kaiser Rudolf einen umständlichen Bericht hierüber erstattete. Auch die Goldschmiede selbst schließen sich diesem Schritt



an. Vor allem bitten sie um strenge Einhaltung der Beschau und um Konfiskation der nicht probehaltigen Stücke. Auch der alte Gegensatz zwischen den Zunftgenossen und den hofbefreiten Goldschmieden kam wieder zu Tage, denen nach Wunsch der ersteren das Verkaufsrecht entzogen werden sollte. Diesem Wunsch wurde nicht willfahrt. Noch 1612 verbesserte König Matthias als Erzherzog von Österreich die Zunftordnung, welche von Ferdinand II. (1621) und von Ferdinand III. (1639) bestätigt, von Leopold I. (1666) neuerlich erweitert wurde, durch die Bestimmung, daß das gezeichnete Silber 14lötig sein müsse.

Karl VI. erließ im Jahre 1716 neue Verordnungen in Bezug auf die Offenhaltung der Läden und gegen die ,,Störer, Frötter und Winckelarbeiter". Auch die Gesellenordnung wurde verbessert.

Die weiteren Ordnungen des XVIII. Jahrhunderts mit den Listen sämtlicher Meister vom Anfang des XVIII. Jahrhunderts bis zum Jahre 1850 sowie Auszüge aus einer Reihe hochwichtiger Urkunden der Wiener Genossenschaft habe ich im VII. Bande von ,,Kunst und Kunsthandwerk" veröffentlicht und verweise darauf.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Löffel, siebenbürgisch, XVI. Jahrhundert (Kat. Nr. 901)

List hat auf die ältesten Arbeiten der Wiener Goldschmiede aufmerksam gemacht; es sind mehrere Tafeln zum Verduner Altaraufsatz von Klosterneuburg, welche Propst Stefan von Sierndorf in Wien hat herstellen lassen. 1324 berichtet die Klosterneuburger Chronik: ,,Er schuef, dass man die schön taffel gen Wien fuert under die goldschmit, die verneuerten sie wieder mit Goldt." List hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Ausdruck ,,under die Goldschmit" als Bezeichnung einer bereits vorhandenen Vereinigung der Goldschmiede anzusehen sei, was von großer Wichtigkeit ist, da der erste ,,brieff der Goldsmid", wie wir sahen, erst aus dem Jahre 1366 datiert. Auch die Patene des genannten Propstes ist Wiener Arbeit, ebenso das berühmte Klosterneuburger Ciborium mit Emails, welches früher für italienische Arbeit gehalten wurde.

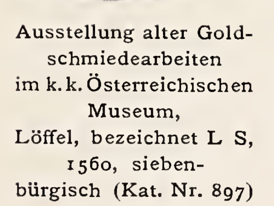
Jüngst hat Otto von Falke über diesen Gegenstand sowie über eine Reihe verwandter Objekte (sechsseitiges Ciborium der ehemals Freiherr Albert von Oppenheimschen Sammlung in Cöln, jetzt im Besitz von Pierpont Morgan; ein im XV. Jahrhundert neu montiertes und aus der Sammlung von Sallet stammendes Ciborium und Vortragskreuz des Cölner Museums; Reliquienkästchen des Kestner-Museums zu Hannover, früher in der Sammlung Habich in Cassel; Almosenbüchse im Louvre, aus der Sammlung Sauvageot; Reliquiar des bairischen Nationalmuseums in München; Vortragskreuz der Sammlung Schnütgen in Cöln und Kreuz in Frauen-

chiemsee) in Nr. 11, Jahrgang 1906 der „Zeitschrift für christliche Kunst", eine interessante Abhandlung veröffentlicht und damit den Beweis einer hochentwickelten Goldschmiede- und Grubenschmelzkunst im Wien des XIV. Jahrhunderts erbracht.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch aus Kádow, bezeichnet S J W u. 1528 (K. Nr. 42)

Es ist bisher noch nicht gelungen, für das XV. Jahrhundert eine Wiener Arbeit mit Sicherheit nachzuweisen. Besser sind wir unterrichtet über das XVI. Jahrhundert durch Arbeiten und durch Meisternamen. Die früheste Arbeit dieses Jahrhunderts ist, wie ebenfalls List nachgewiesen hat, die Schattauer Monstranz von Ehrhard Efferdinger aus dem Jahre 1524; es war uns leider nicht vergönnt, dieses Werk unserer Ausstellung einzureihen. List hat im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen", Band XVIII, verschiedene Notizen über Efferdinger beigebracht, der im Wiener Steuerremanenzbuch Effinger, Erdringer und Erdfinger genannt wird. Er ist 1551 gestorben. Eine andere wichtige, von uns ausgestellte und hier reproduzierte Wiener Arbeit des XVI. Jahrhunderts ist der dem Hofmuseum gehörende Nautilus, der als Meistermarke drei Kornblumen zeigt, die von List sehr scharfsinnig als Zeichen des Meisters Marx Kornblum gedeutet worden ist. Kornblum war aus dem Rheingau gebürtig, wurde 1570 Meister und starb 1591. Auch Klosterneuburg besitzt eine Arbeit seiner Hand, die silberne Einfassung eines emaillierten Reliefs in Silberguß. Ein anderer bisher unbekannter Wiener Goldschmied, Christoph Hedeneck (1574 bis 1594), trat uns in den Montierungen zweier Tonbecher (Sammlung Figdor) entgegen. Geradezu verblüffend ist die Leistung des Meisters (F im Schilde), welcher das ebenfalls in der Sammlung Figdor gehörige Taufbecken geschaffen hat. Es trägt in der Mitte eines hohen dreifach gekehlten Umbilicus eine Gußplakette mit Darstellung der Jordan-Taufe, an der Wandung geätzte Arabesken und acht Gußplaketten mit Darstellungen der Thisbe und Dido, im Tellerspiegel drei spätere Besitzer-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Löffel, bezeichnet L S, 1560, siebenbürgisch (Kat. Nr. 897)

wappen. Der Meister ist in seinem Können dem Schöpfer des Herberstein-schen Taufzeugs verwandt. Ebenfalls dem XVI. Jahrhundert gehören der Deckelpokal mit dem Zeichen F. L., der Stehlöffel mit der Marke H. K. (Figdor) und die beiden schönen Auerspergschen Becher mit demselben Zeichen an.

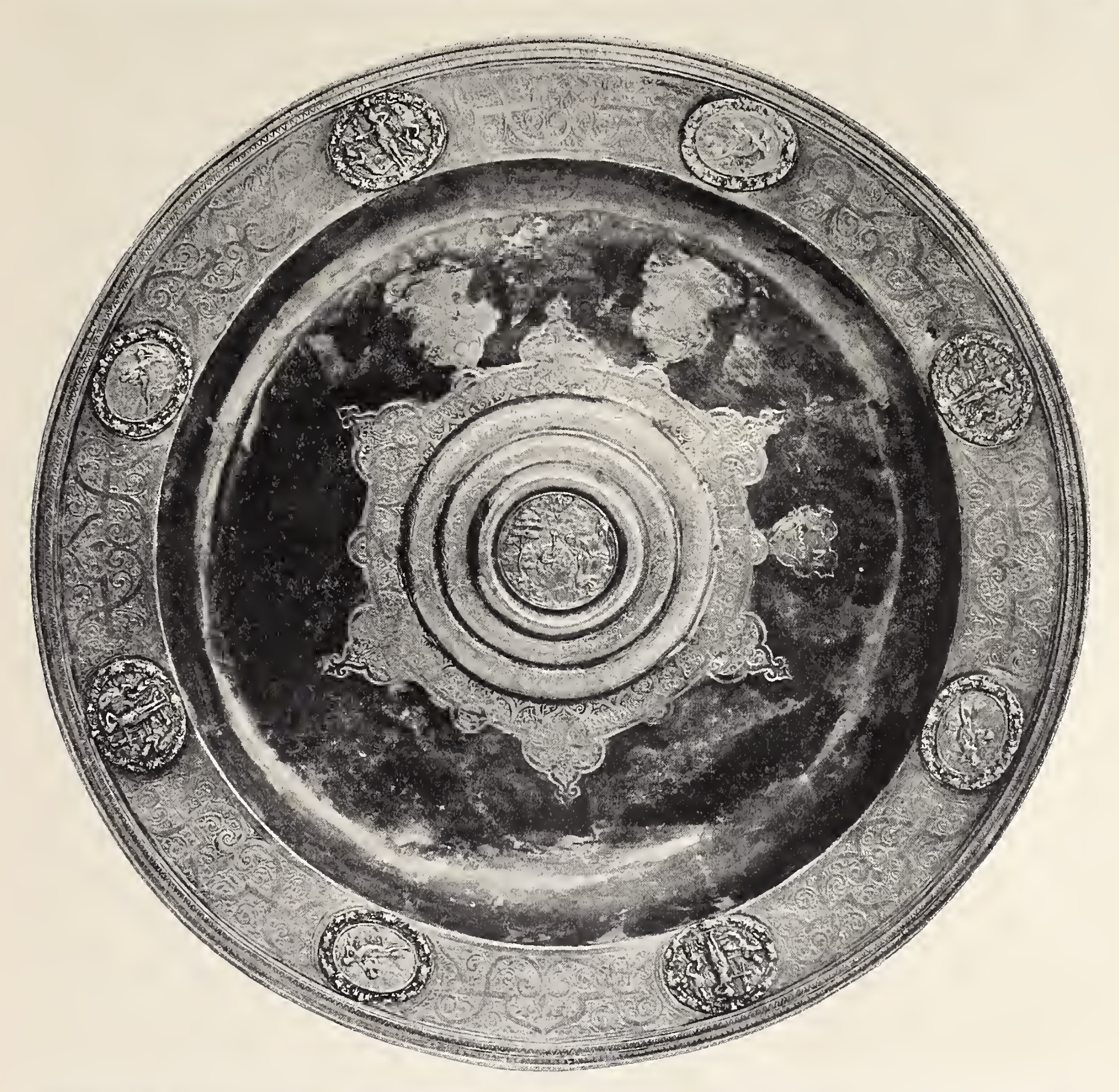


Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Nautilus-Pokal, von Marx Kornblum, Wien, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 909)

Schlagers „Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte", welche den landesherrlichen Hofregesten, den Verzeichnissen der durch das kaiserliche Hofzahlamt bestrittenen Ausgaben an Künstler entnommen sind, verdanken wir eine Reihe höchst wertvoller Notizen über Wiener und Prager Meister, von Ferdinand I. bis auf Karl VI. Wir hören von bestimmten Aufträgen und den dafür gezahlten Preisen. Auch die auswärtigen Meister sind genannt, welche dem Wiener Hofe verpflichtet waren.

So treten unter Ferdinand I. (1542 bis 1564) von „hiesigen" Meistern auf: Martin Papierer und Heinrich Welle, Bürger und Goldschmiede in Wien. Papierer liefert schon 1540 und 1541, dann 1542 „Arbeiten nach Hof" um 50 Gulden. 1556 wurden „dem Meister Papierer und Hans Welle, Bürgern und Goldschmieden in Wien, für ain Neuen Credenz- und Silbergeschirr, darunter Trinckgeschirr, Couvertschalen, Beck und Kändeln", welche Ferdinand I. verfertigen ließ, 1000 Gulden gezahlt. Unter Maximilian II. (1564 bis 1576) ist als „anderer hiesiger Meister" Michael Postport (Poßport) eingetragen. Es heißt: „Possport Michael, Bürger und Goldschmid zu Wien, erhielt 1561 am achten Tag Octobris auf der fürstlichen Durchl. Erzherzogen Ferdinandt beuelch (Befehl), und der herren N. O. Camer Rat geschafft (Anordnung), umb ein Drinkgeschirr so 4 Mk (Mark) 12 Lot und 2½ Quintl Wienerisch gewicht helt, und die Marckh Pr. Ain und zwainzig Gulden angeschlagen, weliches Drinkgeschirr der Frauen Freyin zu Entzesfeldt auf Ihrer Tochter Freylin Anna hochzeitliches Freydt, von Ihrer Frst. Durchlaucht wegen durch Herr Sigmunden Freyherrn zu Herberstein verehrt worden, laut beuelch, und des Goldschmidt Quittung etc." — Noch war es nicht möglich, die Tätigkeit dieser Künstler durch beglaubigte Arbeit zu belegen. Dem XVII. Jahrhundert gehört

der mit transluzidem Email geschmückte Kelch im Archiv des Stiftes Melk aus dem Jahre 1660 an, welcher von Michael Dietrich geschaffen wurde. Dieser Meister stammt aus einer Goldschmiedfamilie, die bereits im XV. Jahrhundert auftritt. Der Kelch ist vielleicht Michaels Meisterstück gewesen, der erst 1660 Meister wurde und 1661 starb. Daß Dietrich vor 1660 in Prag



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Taufbecken, von F., Wien, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 910)

tätig war und dort unter dem Einfluß des Augsburgers Altenstetter stand, hat List wahrscheinlich gemacht. Unsere Ausstellung brachte mit dem Wiener Beschauzeichen des XVII. Jahrhunderts aus der Sammlung Figdor zwei Löffel, dann zwei Krügel (mit dem Zeichen E. R. und J. F.), eine Kanne mit M. R. P. und einen Becher, auf dem eingraviert ist: „Hans Mannz ferert disen Pecher zu der Master (sic!) Lat 1656.“ Auch zwei Uhren von Pöller



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelkanne, bezeichnet P. R. 1637, siebenbürgisch (Kat. Nr. 920)

und eine von Scheirer sowie die ebenfalls Figdorschen Jagdhörnchen stammen aus diesem Jahrhundert. Dahin gehört auch die Silbermontierung des Meisters J. F. an dem Muschelgefäße des Hofmuseums, ein Nußbecher des Breslauer Museums und drei hervorragende Stücke, deren Meister festgestellt werden konnten: Der Becher aus geschnittenem Rhinozeroshorn mit vergoldeter und teilweise emaillierter Montierung allerbester Art vom Meister P. P. (Peter Pachmayer) aus dem Jahre 1660; es war ein Ehrengeschenk an den Protomedicus von Mannagetta und gehört der Mannagetta-Stiftung; ferner der in die Sammlung Figdor gehörige Kelch und die Beschläge des Wiener Ratswappenbuches von Leopold Wildten, der einer der bedeutendsten Wiener Edelschmiede um 1650 gewesen sein muß. Wenn wir diese Stücke überblicken, so begreifen wir den von mir schon an anderer Stelle hervorgehobenen Zuzug Augsburger und Nürnberger Lehrlinge nach Wien.

Als angestellte Hofkünstler erscheinen im XVII. Jahrhundert unter Rudolf II. (1576 bis 1612) neben den Auswärtigen, die der Kaiser in Tätigkeit setzte, wie den Nürnberger Hans Petzold, der Kammervergolder Daniel Sadeler, wohl ein Wiener, und Hans Vormayder in Prag. Von ersterem wird berichtet: „Sadeler Daniel, Ihrer Majestet Cammervergülder, wurde vom Hof am 1. Octob. 1603 mit 10 Gulden monatl. aufgenumben.“ Im nächsten Jahre verschwindet er wieder aus den Hofakten. Ich nehme an, daß der „Cammervergülder“ ein Goldschmied war, nicht etwa ein Holzvergolder; auch Fueßli nennt diesen Sadeler. Von Vormayder teilen die Akten mit: „Vormayder Franz, Hofgoldschmidt, faßt 1610 des Kaisers Contrafett in einen Kranz von Diemandt (für den wallachischen Fuerst bestimmt); Macherlohn 70 Gulden, die 59 stückh Diemandt 660 Gulden.“

Unter Kaiser Matthias (1612 bis 1618) verfertigt der Goldschmied Matthias Pergamenter 1615 „das Postament zum springenden Brun im Hof-Lustgarten“ der Wiener Burg um 34 Gulden, unter Ferdinand II. (1618 bis 1637) erscheint als angestellter Hofkünstler der Goldarbeiter Christoph Amender, welcher im Jahre 1637 „wegen der zu der K. Majestät Bildnuss



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Krügel, von J. F., Wien, XVII. Jahrhundert (Kat. Nr. 978)

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Krügel, von E. R., Wien, XVII. Jahrhundert (Kat. Nr. 977)

gemachten Ziehr von Gold" 550 Gulden erhält. Während der Regierung Ferdinands III. (1637 bis 1657) treten als Hofkünstler Melchior Volkhmayer und Hans Bramber auf, von denen jener als Kammergoldschmied, dieser als Kammergoldarbeiter bezeichnet wird. Wir sehen aus den Aufträgen nicht deutlich, welcher Unterschied mit dieser unterschiedlichen Bezeichnung aufgewiesen werden soll. Volkhmayer verfertigt 1637 „ein Biltnuss von Gold der in Gott ruhrenden Kays. Majestet (Ferdinand II.) um 1000 Dukaten in specie, 1642 ain Silbern Bildtnuss St. Ignazii um 737 Gulden", während Bramber 1641 „wegen verferttigter guldenen Platten, darauf die Schlacht von Nördlingen geschmelzt worden, 86 Gulden" erhält.

Ist es uns bisher nicht gelungen, Arbeiten dieser Meister ausfindig zu machen, so sind wir über den Kammergoldschmied Johann Kanischbauer (Kannisbauer, Känischbauer) von Hohenried besser unterrichtet. Er ist 1668 in Angern in Niederösterreich geboren, kam 1683 in Wien beim Meister Hans Christoph Muhrbeck in die Lehre und wurde 1696 Meister, 1703 junger Vorsteher. Ich habe ihn in meiner Meisterliste vom Jahre 1722 als Meister und „der königl. kaysl. Mayss. Cammergoldschmidt Undt Schaz Cammer adjunct" aufgeführt. Schlager berichtet über ihn a. a. O. (S. 75): „Kanischbauer, Johann von Hohenried, kais. Kammergoldschmidt, verfertigt. 1717



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Pokal, von G. S., Schärding, um 1600 (Kat. Nr. 460)

das von Ihrer kais. vnd katholischen Majestet (Kaiser Karl VI.) nach dem Gottshaus Maria-Zell in Steyermarkht verlobte goldene Kind um 1222 Gulden erhält ferners wegen Verförttigung eines Cruzifix von Silber eben dahin verlobt, Macherlohn 1200 Gulden, dann die kleineren Ausgaben 600 Gulden". 1719 erhält er für ein in Lebensgröße geliefertes „Metallenes" Cruzifix in die k. Schatzkammer 1500 Gulden, 1720 für den nach Maria-Zell verlobten silbernen „Gott-Vater" 2925 Gulden. „Dem Kanischbauer wurde später die k. Schatzkammeradjunkten-Stelle verliehen, in welcher Eigenschaft er im J. 1739 starb."

Das goldene Kindel ist eingeschmolzen worden. Als früheste Arbeit des Meisters gilt die Strahlenmonstranz in der Schatzkammer von Maria Loretto am Hradschin zu Prag, welche auf Veranlassung der Ludmilla Eva Franziska Gräfin Kolowrat nach ihrem Tod hergestellt wurde.

Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts, in dessen weiterem Verlauf wir nach den von mir publizierten Listen alle „bürgerlichen" Meister mit Namen und den Daten ihres Meisterschaftsantritts kennen, wird als angestellter Hofkünstler der Medailleur Karl Gustav Haerens genannt, der 1710 kaiserlicher „Antiquitäten-Inspektor" wird. Er dürfte um 1725 gestorben sein; ob er als Medailleur auch Goldschmied war, wie so mancher andere Medailleur der Zeit, vermag ich allerdings nicht zu erweisen. Sein Nachfolger als Antiquitäteninspektor war der Medailleur J. B. Banaglia. „Obermedailleur" ist unter Karl VI. auch Benedikt Richter (Riehter), der von 1715 bis 1735 mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden als Münzpräginspektor aufgeführt wird. Auch er hat der Wiener Goldschmiedekunst gewiß nahe gestanden. Das gleiche ist von dem Kammermedailleur Philipp Christoph von Becker anzunehmen, der 1732 mit einem Jahresgehalt von 600 Gulden angestellt wird und 1742 stirbt.

Eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte der Wiener Goldschmiede spielt der Bildhauer und Graveur Anton Domanöck (Domaneck, Domanek, Domanick) und der in alle Verhältnisse des Wiener Kunstlebens eingreifende Stecher Jakob Schmutzer. Domanöck (geboren 1713), ein Schüler des Matthäus Donner, seit 1755 Mitglied der Malerakademie und in einer Eingabe des Kommerzien-Consesses vom Jahre 1767 als „Goldgalanteriearbeiter"



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Becher, von Peter Pachmayr, Wien 1660 (Kat. Nr. 927)

bezeichnet, erscheint in der von mir veröffentlichten Liste schon 1736 als Meister; er wird hier Antonius M. J. Domanick genannt. 1767 wird er Direktor der eben begründeten „Erzverschneiderschule" oder Possier-, Verschneid- und Graveur-Akademie", deren Inspirator Schmutzer, deren Schöpfer Kaunitz war. In diese Schule, von welcher Schmutzer laut einem in den Akademieakten vorhandenen Promemoria erwartete, daß man durch sie geschickte Meister in geschnittener und getriebener Arbeit heranbilden werde und künftig „diese Arbeiten von Paris kommen zu lassen entböhren könnte", hatte laut Statut das Recht einzutreten: „jeder Gesell von den Commerzial-Professionisten, denen Gold- und Silberarbeitern, Compositionsarbeitern, Gürtlern, Schwertfegern und Langmesserschmieden", ferner jeder Lehrjunge dieser Professionen. „Alle Sonn- und Feiertage, die hohen ausgenommen, wird das ganze Jahr hindurch vor die H. H. Liebhaber das Modell stehen", heißt es in der Unterrichtsordnung . . . „Vor die Jungen aber ist die Lection die ganze Wochen hindurch, Sonn- und Feyertäge ausgenommen, von 5 bis 7 Uhr." Domanöck war zuerst der einzige Lehrer dieser Anstalt, später trat ihm sein Sohn Franz als Korrektor und Adjunkt zur Seite. Franz war vom Vater auf Studienreisen geschickt worden, erhielt auch von Maria Theresia ein Stipendium für Paris und hat dahin einen von seinem Vater und ihm „auf Befehl des Hofes aus Stahl nach antiquer Art verfertigten kleinen Tisch und ein desgl. Vase, als Geschenke der Erzherzogin Maria Anna (!) und des Herzogs Albert zu Sachsen für Madame la Dauphine"

(Maria Antoinette) mitgebracht, wie einem im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv erliegenden Akte zu entnehmen ist. In dem Gesuch Domanöcks senior an den „Commerzien-Conseß“ ist auch davon die Rede, daß Franz „19 Portraits in Silber zu denen in die Schatzkammer nach Maria-Zell allergnädigst abgeschikhet wordenen Antipendien“ verfertigt hatte. Der Vater



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von J. G. Brulus, Prag, XVIII. Jahrh. (Kat. Nr. 97)

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von C. C. (Cocksel?), Prag, XVIII. Jahrh., Mitte (K. Nr. 98)

selbst aber ist durch das im Hofmuseum verwahrte „Nachtzeug“ der Kaiserin Maria Theresia als einer der bedeutendsten österreichischen Goldschmiede des XVIII. Jahrhunderts repräsentiert.

Neben Känischbauer muß zu Ende des XVII. Jahrhunderts und in den ersten Dezennien des XVIII. Jahrhunderts Johann Josef Abbt, dem ich den Kelch des Breslauer Mathias-Gymnasiums zuschreibe, dann der Meister A. F.

(Löffel mit figürlichem Griff von 1675, k. k. Österreichisches Museum) und Michael Leichamschneider eine hervorragende Rolle unter den Wiener Silberschmieden gespielt haben. Leichamschneider kann ich allerdings in der von mir veröffentlichten Meisterliste nicht nachweisen, aber auf dem Schwarzenbergschen Jagdhorn, das wir ausstellten, sieht man ganz deutlich M. L. 1730 und im fürstlichen Archiv findet sich die Notiz: „am 9. Dezember 1730 erhielt Michael Leichamschneider in Wien vor Vorrichtung eines silbernen Jagdhorns sambt neuer Vergoldung ein Honorar von 27 fl. ausbezahlt“.

Von den Meistern, welche ich nach den Akten der Wiener Genossenschaft von 1722 bis 1850 in fortlaufender Reihenfolge ihres Eintritts feststellen



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Meßkännchen mit Platte, Wien, um 1760 (Kat. Nr. 100)

konnte, sind etwa hundert durch Arbeiten auf unserer Ausstellung repräsentiert gewesen — eine ungewöhnlich große Zahl, wenn wir bedenken, daß die Tätigkeit von mehr als der Hälfte dieser Meister in die Zeit vor dem Silbereinlieferungspatent fällt. So begegnet uns ebenfalls im Schwarzenbergschen Besitz der J. J. Plächl (Plöchl), welcher 1737 Meister wurde. Ferner treten auf: Daius (1741), Straßer (1743), Strohmayer (1750), Wipf (1762), Trischitz (1767), F. A. Dermer (1770), Stelzer (1789), Krothmayer (1774), Wiener (1796), Tolener (1798), Sandmayer und Stark (1792), Streithoff (1799), Torinsky (1789), Köll (1797), Fauz (1775).

Neben ihnen, die alle durchwegs die alte Tüchtigkeit der Wiener Schule aufrecht erhielten und vor allem in dem edel geformten und mit allen Mitteln



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Nautilus-Pokal, von J. E. C., Wien 1691 (Kat. Nr. 908)

der Technik reich durchgebildeten Gebrauchssilber Hervorragendes leisteten, das in unserer heutigen Schätzung wieder hoch steht, ragt eine ganze Gruppe von Künstlern hervor, die als die Führer innerhalb der Genossenschaft angesehen werden müssen. Dahin gehört Josef Moser, seit 1747 Meister, 1752 junger und 1760 alter Vorsteher der Genossenschaft, welcher 1759 die wundervolle Sonnenmonstranz aus dem alten Lainzer Versorgungshaus (jetzt im Museum der Stadt Wien) und auch das der Genossenschaft gehörige Reliquiar des heiligen Eligius wahrscheinlich 1764 geschaffen hat. Ob das in die Sammlung Figdor gehörige sehr ähnliche Eligius-Reliquiar, welches besonders reich mit Edelsteinen besetzt ist und das Wiener Beschauzeichen 1762 und ebenfalls die Meistermarke J. M. trägt, von dem Hofgoldschmied der Kaiserin Maria Theresia J. von Mack und nicht etwa auch von J. Moser herrührt, muß vorläufig noch unentschieden bleiben; ich kann nur sagen, daß der Name Macks sich nicht in den Wiener Listen und sein Zeichen J. M. sich auch nicht unter den von Knies veröffentlichten Wiener Goldschmiedezeichen befindet. Wäre dies aus dem Umstand zu erklären, daß Mack ein sogenannter Hofbefreiter war, so wüßte ich doch nicht anzugeben, wieso dann dieses Reliquiar Beschaumarke und Meisterzeichen aufweist. Ein anderer hervorragender Künstler war Gerhard Cocksel (Kocksel), Meister seit 1755. Er war allerdings durch einige nur kleinere Gegenstände vertreten aus der Sammlung Rothberger und aus anonymem Besitz, die aber durch ganz besonders hohe Qualität hervorragten. Die Cocksel waren eine alte Wiener Goldschmiedefamilie, ich konnte bereits in der Liste von 1722 einen Oktavian Cocksel nachweisen. Die Familie ist auch unter den Prager Meistern des XVIII. Jahrhunderts vertreten.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von Anton Carl Wipf, Wien 1761 (Kat. Nr. 101)

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Kelch, von Franz Reymann?, Wien, XVIII. Jahrhundert, 2. Hälfte (Kat. Nr. 87)

Waren wir auch nicht in der Lage, den aus dem Nachlaß des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen stammenden Tafelaufsatz von Würth zur Schau zu stellen, so war doch Ignaz Josef Würth durch eine ganze Reihe trefflicher Arbeiten, eine Terrine, ein Vermeil-Besteck aus dem Besitz des Erzherzogs Rainer, ein Silberbesteck (Fürst Schwarzenberg), zwei Pokale (Museum der Stadt Wien) repräsentiert und auch unser Museum konnte mit dem ihm gehörigen Tafelaufsatz von 1807 ein interessantes Werk des Meisters beisteuern. J. S. Würth, F. Würth, dann A. Würth, Meister seit 1804, und vor allem D. Würth schlossen sich dem Vorgenannten an; von letzterem war ein schöner Tafelaufsatz aus der Sammlung Eisler von 1816 und eine Jardinière von 1820 aus der Sammlung des Dr. Anton Löw zu sehen. Als eine der überraschendsten Erscheinungen trat aber Georg Hann auf, von welchem wir aus



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Eligius-Reliquiar, von J. Moser, Wien 1764 (Kat. Nr. 102)

meiner Liste nur wußten, daß er 1781 mit neun anderen zugleich Meister geworden war. Es kamen dank eines glücklichen Zufalls die hier gleichfalls abgebildeten prachtvollen Terrinen aus Paris in unsere Ausstellung nach Fertigstellung unseres Katalogs; sie gehörten zweifellos zu einem umfangreichen Tafelservice und es wird behauptet, daß sie von Rußland nach Paris gekommen seien und ihre Entstehung einem Auftrag der Kaiserin Katharina zu danken haben. Läßt sich dies auch nicht erweisen, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß wir es hier mit einem der glänzendsten Aufträge zu tun haben, welcher in Wien im Josephinischen Zeitalter zur Vergebung gelangte. Der Aufbau und der figurale Schmuck am Fries, an Henkeln und am Deckel, sowie die ganze technische Mache dieser monumentalen Stücke gehört zum Besten der Zeit und stellt sie, man kann es wohl sagen, ebenbürtig neben die französischen Arbeiten eines Germain. Wir wollen hoffen, daß diese Objekte durch die Ausstellung Österreich dauernd zurückgewonnen wurden. Auch Franz Leonhard Mößner, welcher, wie ich nachweisen konnte, 1787 Meister wurde, zeigte sich in den Pirquetschen Kannen von 1789 als ein Gefäßbildner allerersten Ranges; und ebenso erschien J. Krautauer, welcher 1771 Meister wurde, in der Platte und dem Tafelaufsatz der Baronin Dürfeld als einer jener Wiener Künstler, die sich in die österreichische Prägung des Empirestils mit großem Talent eingearbeitet haben.

Etwa dritthalbhundert Objekte repräsentierten das ausklingende Empire und den Biedermeierstil Österreichs und ungefähr 50 Meister dieser Zeit sind uns auf der Ausstellung entgegengetreten. — Etwa vom Jahre 1812 an beginnt die stark gelichtete Reihe der



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von A. E., Graz, XVIII. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 1070)

Wiener Meister sich immer mehr zu verdichten. Bis 1824 wuchsen jährlich durchschnittlich neun, von 1825 bis 1837 rund hundert neue Meister hinzu. Unter ihnen Hartmann, Starkoff, Kern, Kriebeth, Chalupetzky, Stubenrauch, Plandinger, Fabritius, Teltscher, Trisch, Koppelli, J. Weiß, Hosp, Reiner, dann die Wallnöfer, Mayerhofer, Klinkosch und die Nachkommen der Hauptmann und Hofstätter, deren Namen bereits im XVIII. Jahrhundert unter den Meistern unserer Kunst genannt wird. Wohl verflacht Formengebung und Technik in mancher Hinsicht, die gepreßte und gestanzte Arbeit muß oft die getriebene, geschnittene und gravierte ersetzen, aber zumeist ist es doch noch immer sicheres, weil aus dem Zeitbewußtsein hervorgehendes Formgefühl und jene vollendete technische Mache, die uns entgegentreten und die Arbeiten der Biedermeierzeit so lieb und wert machen.

Von den aus dem XII. und XIII. Jahrhundert in Böhmen noch vorhandenen Goldschmiede- und Emailarbeiten läßt sich nur zu geringem Teil vermuten, daß sie im Lande selbst erzeugt worden sind. Das gilt von dem Reliquiar des Prager Domschatzes aus dem XII. Jahrhundert, das eine rheinische Arbeit ist; die Opočnitzer Kreuzchen sind byzantinische Werke. Aber Grueber und Neuwirth haben mit Recht darauf aufmerksam gemacht,

daß die erwachende heimische Tätigkeit auf diesem Gebiet in ihrer Entwicklung von diesen und ähnlichen im Laufe der Zeit zu Grunde gegangenen Arbeiten wesentlich beeinflußt worden ist. In der Zeit des Übergangsstils, also unter Przemysl Ottokar I. und Wenzel I., als eine rege Kirchenbaukunst



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von Georg Hann, Wien 1788

sich entfaltete und auch Malerei, Plastik und Kleinkünste viel Förderung erhielten, hat das Bestreben nach reicher Ausstattung der Gotteshäuser sowohl viel Kunstgut an ausländischen Goldschmiedearbeiten ins Land gebracht, als auch vor allem an Fassungen für Reliquien den im Lande vorhandenen Meistern mannigfache Arbeit gegeben. In der Zeit Ottokars II. bis

zum Tode Wenzels III. hat sich die Goldschmiedekunst in Böhmen zweifellos auf bedeutender Höhe befunden. Der prunkliebende Ottokar besaß reiches Tafelgeschirr in Gold und Silber, das in der Schlacht auf dem Marchfeld in



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von Georg Hann, Wien 1788

Rudolfs Hände fiel. Wenzels II. Krönungsschmuck und die Mitteilungen, welche der Königsaaler Chronist über die Prachtliebe Wenzels III. macht, beweisen, daß auch sie die heimische Goldschmiedekunst fortwährend in Tätigkeit setzten. Dies galt wie für Haus und Hof, so für die Kirche. Das berühmte Hohenfurter Kreuz ist zwar eine ausländische Arbeit, aber das



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von C.W., Graz 1789 (Kat. Nr. 1045)

von Wenzel II. dem Kloster Königsaal geschenkte, reich mit Steinen gezierte Goldkreuz ist sicher in Böhmen gearbeitet worden. Die Inventare der Kirchen und Klöster berichten von zahlreichen, kostbaren Erwerbungen ihrer Vorstände, von Leuchtern, Kannen, Becken, Monstranzen, Kelchen, Rauchfässern und Ringen. Das wenigste hievon hat sich in den Stürmen der Hussitenkriege erhalten. Was die böhmischen Goldschmiede jener Zeit zu leisten vermochten, beweist aber der in späteren Tagen allerdings vielfach umgearbeitete Krummstab, welchen Wenzel II. 1303 für seine Schwester Kunigunde, die Äbtissin des St. Georgsklosters auf dem Hradschin in Prag, hat anfertigen lassen. Wie viel Böhmen der glorreichen Regierung Karls IV. an Kunstförderung verdankt, wissen wir; daß er auch den Prager Goldschmieden wohlgeneigt und ein ständiger Arbeitsgeber war und daß sie ganz besonders vom zweiten Dombaumeister von Sankt Veit, Peter Parler, beeinflußt wurden, ist durch zahlreiche Zeugnisse belegt. Zur Anerkennung ihrer hochentwickelten Leistungsfähigkeit hat Karl IV. ihnen 1378 die Infel des heiligen Eligius geschenkt. Wie die anderen Gruppen von Künstlern und Gewerbsleuten hatten sich auch die Prager Goldschmiede im XIV. Jahrhundert zu einer festen Organisation vereinigt, ihre Satzungen sind von 1324, älter als die der Plattner (1328) und der Maler (1348). Ferdinand I. bestätigte 1562 die alten Zunftartikel und auch Rudolf II. tat 1596 das gleiche.

Wie es um die zur Ausstellung gelangten Königgrätzer Löffel und den ebenfalls im dortigen Museum befindlichen Gürtel der Königin Elisabeth, der

vierten Gemahlin Karls IV., steht, läßt sich im Augenblick nicht mit voller Sicherheit angeben. Daß aber vor allem der Gürtelschmuck, sowohl in der Arbeit der Spangen als auch in den Rosetten und besonders im Email viel Auffälliges bietet, soll nicht verschwiegen werden. Die Gotik in der romantischen Epoche hat nicht viel anders ausgesehen. Die Stücke selbst und die hierüber in Königgrätz erliegenden Urkunden bedürfen jedenfalls einer neuerlichen gründlichen Prüfung. Ein prächtiges Stück aus dem XV. Jahrhundert ist der Kokosnußbecher der Goldschmiedeinnung der Kleinseite Prag (Sammlung Figdor). Reicher ist das XVI. Jahrhundert repräsentiert durch eine Reihe hervorragender Kelche, den Kádower von 1528, den Žleber von 1531, den Krumauer von 1539.

Mit Ferdinand von Tirol, dem Gatten der Philippine Welser, der von 1547 bis 1564 Statthalter von Böhmen war, beginnt allerdings wieder, wie schon zu Karls IV. Zeiten, ein starker internationaler Einschlag, der schon unter Maximilian und vor allem unter Rudolf II. immer mächtiger wird, aber das heimische Schaffen wird dadurch nicht verdrängt, im Gegenteil, es wird vertieft und erweitert. Geht das Streben Ferdinands mehr auf die hohe Kunst, so das Maximilians und Rudolfs mehr auf die Kleinkunst. Chytil hat in seiner Abhandlung „Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II." ein anschauliches Bild dieser Epoche und ihrer Tendenzen entworfen. Für Maximilian arbeitete, worauf wir im folgenden Artikel noch zu sprechen kommen werden, der Augsburger Martin Marquart und vor allem Wenzel Jamnitzer, der um 1570 unter anderm an den Kaiser einen Kompaß um 79 fl. 30 kr. verkauft, aber auch die silberne Fontäne mit allegorischen Figuren und Spielwerk, welche später leider vernichtet wurde. Unter Rudolf spielt die Goldschmiede- und Juwelierkunst eine ganz besonders bevorzugte Rolle. Was von diesen Arbeiten erhalten ist, zeigt die Veränderung des Stils, die sich gerade um die Wende des XVI. zum XVII. Jahrhunderts vollzieht. Der klare gemessene architektonische Aufbau der Gefäße wird durch phantastische Formen verdrängt, Muscheln, Schwäne, Fische werden reichlich verwendet und nachgebildet. Chytil verweist mit Recht auf den Einfluß, den die von Ottavio Strada gezeichneten Entwürfe für Prachtgefäße in Silber



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerdose, von C.W., Graz 1789 (Kat. Nr. 1024)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, *Zuckerdose*, böhmisch?, um 1800 (Kat. Nr. 1054)

und Gold auf diese Stilrichtung geübt haben; ihre Bedeutung für die Kunst der Zeit liegt aber vornehmlich darin, daß sie sich auch für jedes andere Material eigneten und so weitere Kreise zogen. Immer reicher wird an den Goldschmiedearbeiten der Schmuck an Perlen, Muschelkameen und Halbedelsteinen, der böhmische Granat gewinnt Bedeutung, die Technik des transluziden Emails wird virtuos gehandhabt. Was die Prager Künstler zu leisten vermochten, beweist die Hauskrone des habsburgischen Hauses, auf Rudolfs Befehl 1602 von Prager Meistern geschaffen, der Reichsapfel und das Szepter der böhmischen Reichskleinodien. Diesen Prager Meistern tritt in dem aus Utrecht stammenden und in Italien gebildeten Paul von Vianen ein ausländischer Meister gegenüber. Er war 1599 Goldschmiedemeister in München geworden und ist noch auf Veranlassung Hans van Aachens 1603 nach Prag an den Hof Rudolfs II. berufen worden, wo er 1614 starb.

Wir dürfen ihn also als einen der Unsrigen betrachten und müssen annehmen, daß er sich um die Fortentwicklung der böhmischen Goldschmiedekunst die größten Verdienste erworben hat. In Prag hat er jene zwei getriebenen Silberreliefs geschaffen, welche sich in der Sammlung Rothschild befinden, und groß muß die Zahl der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen, mit reichstem figuralen Schmuck versehenen Gefäße gewesen sein, deren edle Durchbildung die im Hofmuseum befindliche, in Gold montierte Kanne vom Jahre 1608 aufs glänzendste illustriert. Wie die große Mehrheit der für Rudolf II. gearbeiteten Kunstwerke noch zu seinen Lebzeiten und dann nach seiner Thronentsetzung zerstreut und vernichtet worden ist, so ist auch die durch ihn geschaffene Kunstrichtung durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges tief erschüttert



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Salzfaß, von F. Hartmann, Wien 1814 (Kat. Nr. 1121)

worden; aber die rudolfinische Kunsttradition, vor allem in der Goldschmiede- und Juwelierkunst, hat doch in Böhmen im XVII. und XVIII. Jahrhundert kräftigst nachgewirkt. — Im XVII. Jahrhundert treten uns zwei verschiedene Formen des Prager Beschauzeichens, das altstädtische und das Kleinseitner entgegen. Das Altstädter zeigt uns die Türme über der Stadtmauer, einen Arm mit Schwert im geöffneten Tor. Wir finden es noch in den Zwanzigerjahren des XVIII. Jahrhunderts und wohl auch später. Daneben und auch früher sehen wir ein Zeichen mit der zweitürmigen Stadtmauer und dem heiligen Wenzel. Von 1776 an zeigt die Altstädter Marke den böhmischen Löwen von der Jahreszahl umgeben. Auch die Stadtmauer mit dem Löwen begegnet uns. Die Kleinseitner Beschaumarke zeigt schon in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts zwei Türme mit dem Tor dazwischen und der Jahreszahl auf Türmen und Mauer. Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts fünf Türmchen auf der Mauer, darüber die Jahreszahl, später drei große und zwei kleine Türme, darüber die Jahreszahl, im geöffneten Tor der böhmische Löwe. Die Tätigkeit der Goldschmiede im XVII. und XVIII. Jahrhundert vor allem auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst war außerordentlich fruchtbar und es ist relativ noch viel im Prager Domschatz, bei Sankt Loretto am Hradschin und in zahlreichen Kirchen und Klöstern Böhmens hievon erhalten.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerbehälter, Wien, um 1800 (Kat. Nr. 1086)

Von böhmischen Städten haben neben Prag vor allem Eger und Kuttenberg eine alte zünftische Goldschmiedekunst aufzuweisen. Hier wie dort ist der benachbarte Silberbergbau



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Salzfaß, um 1810 (Kat. Nr. 1116)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Korb, von C. Chalupetzky, Wien 1824 (Kat. Nr. 1162)

für deren Entwicklung maßgebend geworden. Braun hat auf die aus dem XIV. Jahrhundert stammende Monstranz der Egerer Erzdekanalkirche zu Sankt Niklas hingewiesen, wie auf den im Kasseler Museum befindlichen, aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Strauß, der von Drach in seinem Werk über die Silberarbeiten des dortigen Museums publiziert worden ist. Das Egerer Beschauzeichen ist von Bucher in seiner „Geschichte der technischen Künste" und nach ihm von Rosenberg bekanntgemacht worden. Braun hat einige Auszüge aus den noch vorhandenen Egerer Akten publiziert. Die älteste Nachricht stammt aus dem Jahre 1574 und bezieht sich auf die Anwendung des 13lötigen Silbers, was durch die „teueren Zeiten" begründet wird; 1584 erteilte die Stadt dem Handwerk eine Ordnung. Es wird das Nürnberger und Egerer Gewicht und die Anwendung des 13lötigen Silbers verfügt. Zu Ende des XVII. Jahrhunderts werden die Meister Bartel Malsdorffer, Martin Burghart und Linhart Berger sowie Wilhelm Hohldorf genannt; schon 1636 fragt der Prager Goldschmied Berchtoldt an, ob er, da seines Wissens in Eger kein Goldschmied sei, daselbst arbeiten dürfe, 1737 wird Ignaz Strauß Meister, 1747 dem Josef Aycher durch kaiserliche Entschließung das Bürgerrecht zum Zwecke der Ausübung des Goldschmiedegewerbes erteilt, 1770 der aus Bayern stammende Goldschmied J. A. Kühbüchler als Bürger aufgenommen; zu Ende der Achtzigerjahre des XVIII. Jahrhunderts werden die Meister Christian Strauß und Karl Reitzner genannt.

Mit der Geschichte der mährischen Goldschmiedekunst hat sich Schirek in seiner in den Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums veröffentlichten Abhandlung (1894) und in seinem Werke „Die Punzierung in Mähren" (1902) eingehend beschäftigt und uns sowohl über die Marken der einzelnen Kunststätten als über einzelne Meister wertvolle Nachrichten vermittelt. Brünn und Olmütz stehen voran. Vor allem Olmütz hat in der Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst eine hervorragende Rolle gespielt.

Im XV. Jahrhundert treten hier auf: ein Hanslicenus, ein Johannes aus Krakau, ein Laurencius, ein Nicolaus, sowie der Kupferstecher Wenzel. Wie hoch entwickelt die Olmützer Arbeit im XVI. Jahrhundert gewesen ist, geht aus der von Schirek veröffentlichten Beschreibung des silbernen Sarkophages des heiligen Leopold hervor, welchen der Meister Martin Baumgartner von 1549 bis 1553 für Klosterneuburg geschaffen hatte; auch dieses monumentale Werk ist der Silbereinschmelzung von 1810 zum Opfer gefallen. Die Olmützer Zunftordnung von 1590 ist uns erhalten und sie wurde auch in Schlesien, so in Glogau, zum Vorbild genommen. 1666 ließ der Kaiser ein Siegel bei einem Olmützer Goldschmied anfertigen. Mehrere Löffel mit dem Olmützer Zeichen des XVII. Jahrhunderts sind erhalten. Es ist ein Adler im kreisrunden Schilde, der noch im XVIII. Jahrhundert als Marke dient. Später erhält das Zeichen den Buchstaben O im Brustschilde des Adlers. In Olmütz war es ferner üblich, daß neben der Beschaumarke und dem Meisterzeichen auch die Jahreszahl zweireihig gesondert eingeschlagen wurde.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von Franz Leonhard Mössner, Wien 1789 (Kat. Nr. 1047)

1731 verlangt nach Schireks Mitteilung Kaiser Karl VI. von der Landeshauptmannschaft Bericht, in welchen Städten und Orten Mährens sich Goldschmiede befinden, wie viel ihrer an jedem Orte sind und ob sie ihr Handwerk zunftgemäß erlernt haben. Die eingelaufenen Berichte vom April 1732 ergaben, daß sich in Brünn elf, in Wischau und Nikolsburg einer, in Olmütz neun, in Kremsier sechs, in Znaim drei, in Iglau ebensoviele inkorporierte und nicht inkorporierte Meister, in ganz Mähren deren 39 befanden. Eine Reihe mährischer Künstler ist uns auf unserer Ausstellung entgegengetreten. Aus der frühen Zeit der Olmützer Kunstübung (XVI. Jahrhundert) stammt der Kelch der Breslauer Bernhardinkirche mit dem Meisterzeichen C. V. S. Von Franz Roßmajer, welcher 1730 Meister wurde, ist der Kelch der Pfarrkirche zu Maria Himmelfahrt in Troppau, Silber vergoldet mit sechs ovalen Emailmedaillons, aus dem Jahre 1735, sowie jener des Brünner Domes von 1736.

Die Brünner Arbeit des XVIII. Jahrhunderts war durch einen ebenfalls der Himmelfahrtskirche in Troppau gehörigen Kelch von Anton Ignaz Anderle aus dem Jahre 1786 repräsentiert. Dieser selbe Anderle hat laut Rechnung von 1787 für das Benediktinerstift Raigern ein Besteck von Probsilber gemacht.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Tafelaufsatz, von Ignaz Krautauer, Wien 1819 (Kat. Nr. 1142)

Aus derselben Zeit datiert ein silbernes Körbchen (Dr. Singer) vom Meister C. L. Die übrigen ausgestellt gewesenen mährischen Arbeiten, Teller, Tassen,







